ORIENTALISCHES INSTITUT IN PRAG — ORIENTÁLNÍ ÚSTAV V PRAZE

MONOGRAPHIEN DES ARCHIV ORIENTÁLNÍ

UNTERSUCHUNGEN, TEXTE UND ÜBERSETZUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON J. RYPKA

BAND X.

MEDDÂḤ, SCHATTENTHEATER UND ORTA OJUNU

VON

THEODOR MENZEL

Aus dem Nachlaß herausgegeben

von Ottokar Menzel

1941

PRAG, ORIENTALISCHES INSTITUT

PRAHA, ORIENTÁLNÍ ÚSTAV

MEDDÂḤ, SCHATTENTHEATER UND ORTA OJUNU

EINE KRITISCHE ÜBERSICHT ÜBER DIE ERGEBNISSE DER JÜNGEREN FORSCHUNG NEBST NEUEN BEITRÄGEN

VON

THEODOR MENZEL

Aus dem Nachlaß herausgegeben

von Ottokar Menzel

1941

PRAG, ORIENTALISCHES INSTITUT

PRAHA, ORIENTÁLNÍ ÚSTAV

VORWORT.

Die Arbeit, die hier vorgelegt wird, erscheint aus dem Nachlaß des am 10. März 1939 gestorbenen Kieler Orientalisten THEODOR MENZEL. Der Verfasser hatte sie noch selbst für die „Monographien des Archiv Orientální“ bestimmt. Allerdings ist es ihm nicht mehr vergönnt gewesen, das Manuskript nach dem vorläufigen Abschluß im Jahre 1937 zu überarbeiten und zum Druck zu befördern.

Der Herausgeber ist sich bewußt, daß es eine schwere Aufgabe ist, ein nachgelassenes Werk, das der letzten glättenden und abstimmenden Hand des Verfassers entbehrt, den Absichten seines Autors gemäß erscheinen zu lassen und dabei den Bedürfnissen des Benutzers nach Geschlossenheit und Gleichmaß zu entsprechen. Er war bemüht, den ursprünglichen Text, soweit es irgend möglich war, zu wahren und nur in einzelnen, unumgänglichen Fällen den Wortlaut zu ändern.

Obschon das Manuskript nicht völlig ausgearbeitet war, schien es dennoch nützlich, die Arbeit überhaupt durch den Druck zugänglich zu machen, da sie eine Fülle von weitverstreutem, entlegenem und schwer zugänglichem Stoff enthält und besonders die Ergebnisse der russischen Forschung, deren Veröffentlichungen selbst in größeren Bibliotheken Deutschlands nur lückenhaft vorhanden sind, aber auch der türkischen wissenschaftlichen Bemühungen erschließt und bewertet. Sie wird dem, der Geschichte und Erscheinungsform von Meddâḥ, Karagöz und Orta ojunu betrachtet, wichtige Hinweise vermitteln können.

Daß THEODOR MENZELs nachgelassenes Werk überhaupt und in dieser würdigen Form erscheinen kann, verdankt es der Bereitwilligkeit und der gütigen Unterstützung, die Professor Dr. HERBERT W. DUDA in Breslau und Professor Dr. JAN RYPKA in Prag dem Herausgeber entgegengebracht haben. Professor DUDA unterzog sich, wofür ihm besonderer Dank gebührt, der Mühe, den Inhalt der Arbeit in den Korrekturen sachlich zu überprüfen und die Transkription der orientalischen Ausdrücke und Zitate, soweit dies möglich war, zu vereinheitlichen oder, wenn nötig, zu berichtigen. Dafür, daß die Transkription nicht gänzlich vereinheitlicht wurde, sondern in der Hauptsache des Verfassers ursprüngliche Transkriptionsform beibehalten worden ist, trägt der Herausgeber die Verantwortung. Professor RYPKA hat nicht nur den Druck überhaupt ermöglicht, sondern auch bei der Durchsicht der Korrekturen seine umfassende Sachkunde und seinen Rat zur Verfügung gestellt. Professor RYPKA hatte auch die Güte, eine Würdigung der wissenschaftlichen Leistungen THEODOR MENZELs diesem Band

voranzustellen. Beiden Herren gebührt der größte Dank! Bei der Durchsicht der Druckbogen hat den Herausgeber ferner Professor Dr. HELMUTH SCHEEL in Berlin unterstützt, dem hier aufrichtiger Dank abgestattet sei. Ferner gebührt ergebener Dank der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die noch zu Lebzeiten des Verfassers die Arbeit durch die Gewährung eines Druckkostenzuschusses gefördert hat.

Berlin, im September 1940.

Ottokar Menzel.

INHALTSÜBERSICHT.

IN MEMORIAM † THEODOR MENZEL.

Ein wehmütiges Gefühl ergreift mich im Augenblicke, da ich mich anschicke, meinem verstorbenen Freunde Prof. Dr. Theodor Menzel diese Worte nachzurufen. Unwillkürlich tragen mich gar viele Erinnerungen gleich in die Vergangenheit zurück: Ich war ein blutjunger Student an der Wiener Universität, als mir durch die rasch hintereinander folgenden ersten Bände der Türkischen Bibliothek die erste Kunde von Theodor Menzel zukam. Das war eine frische und erfrischende Luft, die da entgegenströmte, mich völlig bezaubernd, wie alles, was von einem Manne wie Georg Jacob direkt stammte oder aus seiner Nähe hervorquoll. Ich kann mich ganz genau besinnen, mit welcher Wonne ich damals Mehmed Tevfîqs Ramazânnächte erlebte oder mich an seinen Süßen Wassern von Europa ergötzte, mit immer ungestümerer Ungeduld auf das Erscheinen des nächsten Bandes harrend. Ein Blick auf die Bibliographie genügt, um zu erfahren, daß Theodor Menzel zu Beginn der Hauptmitarbeiter der Sammlung war. Durch ungünstige Lebensumstände von meinen ursprünglichen Plänen abgerückt, kam ich leider erst viel später in nähere Berührung mit ihm. Ich denke freilich, daß ich es als Student wahrscheinlich gar nicht gewagt hätte. Dies geschah 1922, als ich mich studienhalber längere Zeit in Istanbul aufhielt und bei dieser Gelegenheit Georg Jacob von dort aus meine Dienste anbot. Statt Jacobs, der, wenn mich nicht alles trügt, gerade das Amt eines Rector Magnificus an der Universität Kiel bekleidete und von der Sorge um die Notlage der Studentenschaft ganz und gar eingenommen war, beantwortete mein Schreiben kein anderer als derselbe Theodor Menzel, dessen Übersetzungen aus dem Türkischen ich vor drei Lustren so sehr bewundert hatte. Mit ihm trat ich unverzüglich in Korrespondenz, die sich ebenso dauernd erwies wie unsere bald darauf einsetzende Freundschaft: beides hat mit unverminderter Innigkeit bis an sein Lebensende gewährt.

Vor mehreren Jahren, vermutlich 1927, hat mir Theodor Menzel seinen Lebenslauf zur Verfügung gestellt. Ich drucke ihn im Folgenden wörtlich ab:

„Geboren am 2. Dezember 1878 in München, besuchte ich 9 Jahre das Maximilian-Gymnasium in München, das ich als Bester absolvierte; ich widmete mich dann 4 Semester dem Studium der klassischen und orientalischen Philologie, um mich schließlich der Jurisprudenz und Orientalistik zuzuwenden, da ich in den auswärtigen Dienst (Konsularkarriere)

eintreten wollte. Ich bestand das Dragomanexamen in Berlin nach einjähriger Vorbereitungszeit im Seminar für orientalische Sprachen, legte das juristische Schlußexamen an der Universität München ab und war dann eine Zeitlang im juristischen Vorbereitungsdienst tätig. Seit 1904 wohnte ich in Odessa. Den Doktor machte ich 1905 bei G. Jacob in Erlangen mit einer Arbeit aus dem Gebiet der türkischen Literaturgeschichte (M. Tevfîq, Istambolda bir sene). Ich schwenkte nun ganz zum Türkischen über, obwohl ich mit Hebräisch schon am Gymnasium und mit Arabisch meine Studien an der Universität begonnen hatte und leidlich arabisch sprechen konnte (was ich seither vergessen habe). Ich bearbeitete in Odessa die Inschriftensteine des dortigen Museums (meine Arbeit wurde mir aber während des Krieges plagiiert, als ich in Černyj Jar, Gouvernement Astrachan, verschickt war). Nach der Beendigung des Krieges, der mich nach Entlassung aus der russischen Gefangenschaft noch im Sommer 1918 in den deutschen Heeresdienst geführt hatte, kehrte ich nach Odessa zurück, um meine Familie zu holen. Ich konnte aber Rußland nicht mehr verlassen. Man bot mir dann die Privatdozentur an der Odessaer Neurussischen Universität an. Ich wurde im Jahre 1921 zum Professor des Türkischen am neugegründeten Archäologischen Institut der Universität Odessa ernannt. 1922 kehrte ich nach Deutschland zurück, wo ich das Lektorat für Türkisch an der Universität Kiel erhielt, 1924 Privatdozent für islamische Philologie und 1926 a. o. Professor für islamische Philologie an der gleichen Universität wurde. 1926 wurde mir in Baku die Professur für türkische Literatur angeboten. Ich war vielemale im Orient, kenne Kleinasien, die Krim, Syrien, Palästina, Ober-Ägypten, Tunis, Algier usw. Die größte Neigung habe ich für das Türkische, obwohl ich sehr viel epigraphisch tätig war und große Sammlungen von (noch nicht edierten) arabischen u. a. Inschriften habe. 1926 erhielt ich auch einen Lehrauftrag für die Ethnologie und Wirtschaftsgeschichte Rußlands und der Türkei."

1929 wurde Menzel ordentlicher Professor der islamischen Philologie und Direktor des orientalischen Seminars in Kiel. Er trat damit die Nachfolge seines Lehrers Georg Jacob an, mit dem er gemeinsam Jahre hindurch gearbeitet und gelehrt hatte. Im gleichen Jahr ernannte ihn das Archäologische Institut des Deutschen Reiches in Würdigung seiner epigraphischen Arbeiten zum korrespondierenden Mitglied. Menzel nahm am Leben der Kieler Christian-Albrechts-Universität regen Anteil, besonders auch am Leben der Studenten und den sozialen Einrichtungen der Studentenschaft. Das Studentenwerk ernannte ihn daher 1934 zu seinem Ehrenmitglied. 1934—36 bekleidete er die Würde des Dekans der Philosophischen Fakultät. 1937 trat er in den Ruhestand.

Jüngere Generationen mögen vielleicht nicht mehr die Bedeutung und die Verdienste Menzels richtig einschätzen. Den Ursachen dieser Erscheinung nachzugehen, gedenke ich nicht. Es genüge, von dem Umstand aus-

zugehen, daß es mit den turkologischen Studien heute anders bestellt ist als vor etwa fünf Jahrzehnten. Lange vorher hatte die überragende Erscheinung Hammer-Purgstalls an Glanz verloren. Verstorben waren auch diejenigen, welche sich um ihn scharten. Die Spuren waren durch ein Riesenwerk und dessen kritische, vielleicht allzukritische Beurteilung gleichsam verweht. Es gebrach an wirkungsvoller Anziehungskraft. Tatsache ist, daß in der zweiten Hälfte des XIX. Jh. sich die Turkologie in Deutschland und Österreich keiner allzuhäufigen Pflege erfreute, zumindest nicht entfernt einer solchen wie z. B. die semitischen Fächer. Georg Jacob war neben Paul Horn einer der Wenigen, der die Wichtigkeit des Türkischen richtig wiedererkannt hat und durch Einbeziehung der Volkskunde und der modernen Literatur, durch kritische und umfassende Behandlung klassisch-poetischer Texte um die Erweiterung sowie Erneuerung dieser Studien bemüht war, diese durchaus segensreiche Tätigkeit freilich etwas dadurch verdunkelnd, daß er den Wert anderer Wissenszweige mit ein und demselben Atem herabsetzte. Als er nun im J. 1904 seine Türkische Bibliothek begründet hatte, schloß sich seiner Richtung sogleich Theodor Menzel an, kein Neuling mehr, sondern, wie dies seine gleichzeitigen Arbeiten erweisen, bereits ein fertiger, erfahrener Turkologe, der im Gegensatze zu anderen, Jacob nicht ausgenommen, nicht dies und jenes treiben wollte, sondern sich nach dem üblichen Herumtasten der Lernzeit alsbald ausschließlich diesem Gebiete zuwandte. Außerhalb Rußlands, dessen Beispiel Menzel — früher oder später — sicherlich in seinem Vorhaben bestärkt hat, war dies um die Jahrhundertwende in Mitteleuropa — Ungarn ausgenommen — eigentlich eine Seltenheit. Gewiß gab es auch damals tüchtige Kenner des Türkischen. Ich brauche bloß an Männer wie Martin Hartmann, Rudolf Dvořák, Maximilian Bittner u. a. zu erinnern. Aber ihre Tätigkeit war zu zersplittert, als daß sie sich in bedeutenderem Maßstabe einem durchdringenden Studium des Türkischen hätten widmen können. Fast könnte man annehmen, daß sie dieses der Arabistik oder Semitistik gegenüber für geringwertig erachteten, als etwas, was, ohne sein eigentliches Fach ernstlich zu gefährden, jedem nur ganz nebenbei zu betreiben möglich ist. Andere wiederum wie W. Bang oder F. W. K. Müller waren zu einseitig auf die Linguistik oder das Altertum eingestellt. Da Friedrich von Kraelitz erst später aufgetreten ist, wäre wohl nur noch Friedrich Giese unter jenen wackeren Pionieren zu nennen, die sich damals ein tunlichst breit angelegtes Studium des Türkischen, seine modernen Äußerungen nicht ausgenommen, ja dieselben mitunter sogar in den Vordergrund stellend, zur Lebensaufgabe gemacht hatten und mit aller Energie darauf hinarbeiteten, dieser gerne übersehenen, ja einigermaßen in Mißachtung oder Mißkredit geratenen Disziplin auf die Beine zu helfen, ihr einen selbständigen und ehrenvollen Platz im Wettbewerb anderer verwandter Fächer zu sichern und möglichstes Interesse für sie von neuem

zu entfachen. Darin in vorderen Reihen mitgewirkt zu haben, ist also Menzels erstes Verdienst.

Hand in Hand damit geht ebenbürtig ein zweites — seine ganz besondere Vorliebe für die Volkskunde. Dieser hatten seine gleichsam am Anfang seiner wissenschaftlichen Tätigkeit stehenden, vom neuen Geiste getragenen, überaus fruchtbringenden Übersetzungen von Mehmed Tevfîqs Istambolda bir sene gegolten, mit Volkskunde beschäftigte er sich lebenslänglich, um mit derselben, wie wir aus vorliegendem Opus posthumum ersehen, sein Werk auch zu beschließen. Nicht genug daran! Geht man sein Schriftenverzeichnis genauer durch, wird man bald gewahr, daß Menzels Tätigkeit auch dort, wo sie nicht gerade die Volkskunde im engeren Sinne betraf, sich doch am liebsten dicht an deren Grenzen hielt. Trotzdem es keinem Zweifel unterliegen kann, daß diese seine ureigenste Naturanlage und Neigung bildete, scheint es mir ebenso sicher, daß auch da der Impuls der russischen Wissenschaft an ihm nicht spurlos vorbeigegangen ist. Andrerseits durfte er sich dank einer solchen Einstellung des weitgehenden Verständnisses Georg Jacobs erfreuen, dessen Sinn ja auf die Frische jeder Neuheit und auf alles, was irgendwie mit dem Volksleben und dessen realen Äußerungen im Zusammenhange steht, so sehr gerichtet war.

Den Einfluß der russischen Wissenschaft auf Menzel, sowohl was seine endgültige Ausformung zum Turkologen wie zum Ethnographen anlangt, habe ich oben gestreift. Seinen Dank hat er ihr dadurch abgestattet, daß er die mittel- und westeuropäischen Forscher immer wieder mit den Ergebnissen der russischen Orientalistik und mit deren namhaften Vertretern bekannt machte. Dahin gehören z. B. seine Aufsätze über „Das heutige Rußland und die Orientalistik", über „Die türkische Literatur und Folkloristik", wo die Arbeiten Gordlewskis, Zavarins und Olesnjickis resümiert werden, seine mit äußerstem Fleiß zusammengetragene Bibliographie Bartholds, seine Übersichten des Lebenswerkes eines A. Samojlovič oder eines I. Kračkovski, seine Übersetzung von W. Bartholds „12 Vorlesungen über die Geschichte der Türken Mittelasiens". Zu einer kleinen Enzyklopädie der gesamttürkischen Kulturpolitik hat er seinen ausführlichen Bericht über den I. Turkologischen Kongreß in Baku (1926) zu gestalten gewußt. Und diese Tätigkeit ist Menzels drittes Verdienst, welches angesichts der unbestreitbaren Tatsache, daß wichtige russische Arbeiten entweder wegen ihrer Unzugänglichkeit oder wegen ungenügender Sprachkenntnis leider noch immer viel zu viel den nichtrussischen Gelehrten verschlossen sind, nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Überhaupt gehört das Vermitteln, das man keineswegs auf die leichte Waage nehmen möge, zu charakteristischen Eigenheiten der wissenschaftlichen Betätigung Menzels. Ich erinnere da namentlich an seine vorzügliche Zusammenfassung von Köprülüzâdes bahnbrechendem Werk „Über die ersten Mystiker in der türkischen Literatur" und würde nur wünschen,

daß wir recht viele solche Arbeiten besäßen. Sollten die Orientalisten ihrer entbehren zu können glauben, so ist damit ihre Überflüssigkeit dennoch nicht erwiesen. Gibt es doch auch viele andere Fächer, die sich nicht minder für die wichtigsten Ergebnisse der morgenländischen Forschung interessieren.

Obwohl Menzel auch eine Gesamtübersicht der türkischen Literatur in Hinnebergs Kultur der Gegenwart zu verdanken ist, war es auf diesem Gebiete vor allem die türkische Moderne, die ihn ganz besonders anzog. Sein reger persönlicher Verkehr mit türkischen Schriftstellern ließ ihn einen ungemein tiefen Einblick in die Sturm- und Drangzeit, die dem Sturz Abd-ul-Hamîds II. folgte, nehmen. Liebevoll mitfühlend versenkte er sich in den Geist der jungtürkischen Dichtung, die kühn an die Behandlung sozialer Grundprobleme ging. So entstanden seine Beiträge zur Kenntnis des türkischen Frauenlebens (1910), in denen er über Edebijjâti ǧedîde kütübchânesi (Bibliothek der modernen Literatur), ein Sammelunternehmen, das die besten Namen vereinigte, referierte und anschließend daran zwei Novellen übersetzte. Beide behandeln bezeichnenderweise die Brautschau, ein Thema also, das neben psychologischer Schilderung schätzbare volkskundliche Züge enthalten muß. Weniger literarisch als durch ihre Widerspiegelung der historischen Entwicklung des Umsturzes wertwoll ist „Das höchste Gericht, zwei jungtürkische Traumgesichte" (1914), das er der Hochflut literarischer Erzeugnisse, die der Kampf der Jungtürken gegen Abd-ul-Hamîd II. auf den Markt geworfen hatte, entnahm.

Auch der klassisch-osmanischen Dichtkunst mußte Menzel, durch einzelne, mitunter recht umfangreiche Stellen in Mehmed Tevfîqs Istanbolda bir sene dazu gedrängt, sein Augenmerk zuwenden, noch bevor der Einfluß von E. J. W. Gibbs History of the Ottoman Poetry auf den Kontinent so richtig eingesetzt hat. Ihr Ansehen bewegte sich damals ganz in der Nähe des Gefrierpunktes, womöglich noch tiefer. Rudolf Dvořáks klassische Bâqî-Ausgabe oder G. Jacobs Sultân-Dîvâne gehörten zu den seltensten Ausnahmen. Auf sich allein angewiesen, mußte er den Kampf mit so schwierigen Dichtern wie Sâbit, Nâbî und dgl. aufnehmen. Inzwischen ist man freilich zur Überzeugung gelangt, daß die türkisch-persische Klassik kaum weniger Erfahrung und spezielle Beschäftigung erheischt als z. B. die altarabische Poesie. Wenn nun an seiner Auffassung einzelner Dichterstellen heute Retuschen möglich sind, so darf man nicht außer Acht lassen, welche Hilfsmittel uns seither zu Gebote stehen und daß gerade Menzel einer derjenigen war, welche der dadurch bedingten besseren Erkenntnis der Türken und ihrer mannigfachen, prächtigen Kulturgüter die Bahn freilegten.

Aber selbst damit ist Menzels wissenschaftliches Interesse noch nicht erschöpft. Die Geschichte der Türkei und des Türkentums, türkische Sprachprobleme, Religionswissenschaft und Epigraphik bildeten immer

wieder den Gegenstand seiner Aufsätze, enzyklopädischer Beiträge und zahlreicher Besprechungen. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß es ihm nicht mehr vergönnt gewesen ist, seine Nešrī-Ausgabe, die er seit geraumer Zeit vorbereitete, endgültig abzuschließen. Ungemein fühlte sich Menzel — wohl unter dem Einflusse Jacobs — zur Durchforschung des türkischen Derwischtums, dessen Ordenswesens und dessen Mystik hingezogen — leicht begreiflich, da diese Fragen mannigfach ins Gebiet des Volkstümlichen hinüberspielen. Dies sowie sein volkstümliches Interesse führten ihn zu wiederholten Reisen ins Innere Anatoliens. Bloße Bücherwissenschaft genügte ihm nicht, vielmehr wollte er mit Land und Leuten in unmittelbare Berührung kommen, sich selbst überzeugen, entdecken und sammeln.

Menzel schöpfte in großem Ausmaße aus bis zu seinem Auftreten vielfach nahezu unbekannten oder wenig beachteten türkischen Originalquellen. Desgleichen pflegte er gerne auf allerhand ältere Werke abendländischer Provenienz aufmerksam zu machen, die trotz all ihrer Vorzüglichkeit mit Unrecht so ziemlich verschollen waren. Seine eigene großartige Bibliothek umfaßte wohl alle Standardwerke seines Faches, europäische, russische und türkische, daneben aber in Hülle und Fülle auch solche Broschüren und Bücher, die nur jahrzehntelanger emsiger Sammlerfleiß zusammenzubringen vermag, dabei nicht nur bibliophil wertvolle, sondern und vor allem vermöge ihres Inhaltes äußerst wichtige Erscheinungen. Hinsichtlich Zeitschriften, Zeitungen und Volksbücher stand sie wohl unerreicht da.

Nahezu zwei Jahre sind nun seit dem gänzlich unerwarteten, plötzlichen Heimgange Theodor Menzels verstrichen. Das ist freilich nicht so lange her. Ich glaube aber, daß kein Zeitraum es zuwegebringen kann, meine Gefühle und meine Wertschätzung ihm gegenüber zu ändern. Mit Wehmut denke ich an seine grenzenlose Liberalität zurück, mit der er mir seine Bücher- und Handschriftenschätze zur Verfügung stellte. Lebendig stehen vor meinen Augen unsere Unterhaltungen an den von der Sonne überfluteten Bosporusufern auf. Ebenso frisch wie vor mehr denn drei Jahrzehnten sind mir die Eindrücke und Anregungen, die ich durch seine Mehmed Tevfîq-Übertragungen empfangen hatte, geblieben. Vielleicht mag es auch anderen ebenso wie mir ergangen sein. Deswegen gedenke ich dankbar seines wissenschaftlichen Lebenswerkes und freue mich, daß es gemeinsamen Bemühungen gelungen ist, seine letzte größere Arbeit hiermit der Öffentlichkeit vorzulegen.

Jan Rypka.

VERZEICHNIS DER VERÖFFENTLICHUNGEN THEODOR MENZELS.

1902/03.

Das Korps der Janitscharen. Nach dem zur Jahres-Eröffnung der Lehrkurse für Orientalische Sprachen in München am 30. Oktober 1902 gehaltenen Vortrag. Beiträge zur Kenntnis des Orients; Jahrbuch d. Münchner Orient. Ges. 1902/03, Bd. I, S. 47—94.

1903.

Das Korps der Janitscharen. Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 284—286.

Bespr.[1]) G. Jacob, Türkisches Lesebuch, Erlangen 1903. Asien, 2. Jg. S. 148.

1904.

Bespr. G. Jakob [!], Der Divan Sultan Mehmeds des Zweiten. Asien, 3. Jg. S. 190—191.

1905.

Ein Augenzeuge über die Vorgänge in Odessa [anonym erschienen]. Allgemeine Zeitung Nr. 324; 326.

Mehmed Tevfiq, Ein Jahr in Konstantinopel. Zweiter Monat: Helva sohbeti (Die Helva-Abendgesellschaft) aus dem Türkischen zum ersten Mal ins Deutsche übertragen und durch Fußnoten erläutert. Erlangen. Phil. Dissertation. 81 SS.

Mehmed Tevfiq, Ein Jahr in Konstantinopel. Erster Monat: Tandyr baschy (der Wärmekasten). Nach dem Stambuler Druck von 1299 h. zum ersten Mal ins Deutsche übertragen und durch Fußnoten erläutert. Türkische Bibl., Bd. II, Berlin, 62 SS.

Mehmed Tevfiq, Ein Jahr in Konstantinopel. Vierter Monat: Die Ramazan-Nächte. Türkische Bibl., Bd. III, Berlin, 64 SS.

Mehmed Tevfiq. Ein Jahr in Konstantinopel. Dritter Monat: Kjathane. Nach dem Stambuler Druck von 1299 h. zum erstenmal ins Deutsche übertragen und durch Fußnoten erläutert. Beiträge zur Kenntnis des Orients; Jahrbuch d. Münchner Orient. Ges. 1904/05, Bd. II, S. 108—125.

1906.

Die türkische Verfassung 23. Dez. 1876—14. Febr. 1878. Deutsches Leben, Odessa, Jg. I, Nr. 30—36.

Mehmed Emin. ZDMG, Bd. LX, S. 822—824.

Mehmed Tevfiq, Ein Jahr in Konstantinopel. Zweiter Monat: Helva-sohbeti (Die Helva-Abendgesellschaft). Türkische Bibl., Bd. IV, Berlin, 89 SS.

---

[1]) Aus der Zahl der Besprechungen werden nur die umfangreicheren aufgeführt.

Mehmed Tevfiq, Ein Jahr in Konstantinopel. Dritter Monat: Kjatχane (Die süßen Wasser von Europa). Türkische Bibl., Bd. VI, Berlin, 140 SS.

Bekri Mustafa bei Mehmed Tevfiḳ. Keleti Szemle, Bd. VII, S. 83—89.

1909.

Mehmed Tevfîq, Ein Jahr in Konstantinopel. Fünfter Monat: Die Schenke oder Die Gewohnheitstrinker von Konstantinopel. Türkische Bibl., Bd. X, Berlin, 155 SS.

Mehmed Tevfîq's „Istambolda bir sene" (Ein Jahr in Konstantinopel). Keleti Szemle, Bd. X, S. 1—60.

Bespr. Revelations of the Muslim Seer Al-Sayyid ʿAbdullah Muhammad Ḫabīb Effendi, London 1906. DLZ, Sp. 244—248.

1910.

Ein Beitrag zur Kenntnis des Zecherwesens in Konstantinopel. Beiträge zur Kenntnis des Orients; Jahrbuch d. Münchner Orient. Ges. 1910, Bd. VIII, S. 92—106.

Beiträge zur Kenntnis des türkischen Frauenlebens. Die Brautschauerin. Der Islam, Bd. I, S. 205—237.

Selanikli Fâik. Die Geschichte der Freiheit und die Gedanken des Padischah. Ein Beitrag zu den Entwicklungsphasen der türkischen Freiheitsbewegung. Orient. Archiv, Bd. I, 2, S. 8—11 und I, 10, S. 60—69.

Bespr. Hacki Tewfik's Türkisch-deutsches Wörterbuch. Keleti Szemle, Bd. XI, S. 138—147.

1911.

Ein Beitrag zur Kenntnis der Jeziden. Die Teufelsanbeter oder Ein Blick auf die widerspenstige Sekte der Jeziden. Ein türk. Text über die Jeziden von Mustafa Nûrî Pascha, dem Kreter. Aus dem Türkischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen. In: H. Grothe, Meine Vorderasienexpedition 1906 und 1907, Bd. I, S. LXXXIX—CCXI.

Mehmed Tevfîq, Das Abenteuer Buadem's. Aus Mehmed Tevfîq's Anekdoten-Sammlung „Buadem" nach dem Stambuler Druck von 1302 h. zum ersten Male ins Deutsche übertragen und durch Fußnoten erläutert. Türk. Bibl., Bd. XIII, Berlin, 107 SS.

Aus Ahmet Hikmet's Châristân u-Gülistân. Ein Beitrag zur türkischen Moderne. Keleti Szemle, Bd. XII, S. 309—326.

Mehmed Tevfîq's Buadem-Schwänke. Beiträge zur Kenntnis des Orients; Jahrbuch d. Münchner Orient. Ges. 1911, Bd. IX, S. 124—159.

1913.

Bauinschriften der Klöster, in: K. Wulzinger, Drei Bektaschi-Klöster Phrygiens (Beiträge zur Bauwissenschaft, Heft 21), Berlin, S. 78—79.

Russische Arbeiten über türkische Literatur und Folkloristik (Gordlewski, Zavarin, Olesnjicki). Der Islam, Bd. IV, S. 123—142 und S. 443.

Ein Sultanbrief in Regensburg [Übersetzung des Briefes im gleichnamigen Aufsatz von H. Zimmerer], Verh. d. histor. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd. LXIV, S. 237—246.

Bespr. K. J. Basmadjian, Essai sur l'histoire de la littérature ottomane, Paris-Konstantinopel 1910. Der Islam, Bd. IV, S. 142—145 und S. 443.

1914.

Das höchste Gericht. Zwei jungtürkische Traumgesichte. Der Islam, Bd. V, S. 1—40.

Zwei türkische Familienszenen. Ein Beitrag zum türkischen Familienleben. Geist des Ostens, Zs. d. Ges. f. Kunde d. Ostens, Jg. II, Heft 3/4, S. 1—12.

Bespr. Kerimée Hanoum (Frau Maria von Hobe), Machoulé, die Erzählerin, Wien—Leipzig 1913. Der Islam, Bd. V, S. 220—223.

Doris Reeck, Im Reiche des Islam. Bilder und Skizzen, Berlin—Leipzig o. J. Der Islam, Bd. V, S. 223—226.

Albert Wesselski, Der Hodscha Nasreddin. Türkische.... Märlein und Schwänke, Weimar 1911. Der Islam, Bd. V, S. 212—220.

1916.

Moderne türkische Texte. Zwei Skizzen von Ahmed Hikmet. Umschrieben und mit Glossar versehen von Franz Taeschner. Unter Zugrundelegung eines Glossars von Th. M. (Trübners Bibl., Bd. III), Straßburg.

1919.

Schreiben Sultan Suleimans des Prächtigen an Stefan von Siebenbürgen aus dem Feldlager von Szigetwar. [Erklärung des Briefes], bei H. Zimmerer, Die europäische Türkei, Weltgeschichte begr. von H. F. Helmolt, Leipzig und Wien, Bd. IV, 2. Aufl., nach S. 252.

1923.

Türkische Märchen I. Billur Köschk (Der Kristall Kiosk). Beiträge zur Märchenkunde des Morgenlandes, Bd. II, Hannover, XII und 198 SS.

Die Skizze eines Vortrages des Meddâh ᶜAschki. In: G. Jacob, Vorträge türkischer Meddâh's. Türkische Bibl., Bd. I, 2. Aufl. Leipzig, S. 120—126.

1924.

Türkische Märchen II. Der Zauberspiegel. Beiträge zur Märchenkunde des Morgenlandes, Bd. III, Hannover, 158 SS.

Bespr. Alex. Raymond, Alttürkische Keramik in Kleinasien und Konstantinopel, München 1922, Der Islam, Bd. XIV, S. 174—183.

1925.

Das Bektaši-Kloster Sejjid-i-Ghâzi. Mitt. d. Sem. f. Orient. Spr., Jg. XXVIII, Abt. II, S. 92—125.

Die türkische Literatur. Die Kultur der Gegenwart. Hg. von P. Hinneberg, Leipzig—Berlin, I, 7, 2. Aufl., S. 283—331.

Das Archäologische Museum in Odessa. Jahrbuch d. Deut. Archäolog. Instituts, Archäolog. Anzeiger 1/2, Sp. 35—42.

Die ältesten türkischen Mystiker. ZDMG, Bd. LXXIX, NF. Bd. IV, S. 269—289.

Türkische Schattenspiele. Die Scene, Blätter für Bühnenkunst, Jg. XV, S. 178—182.

1926.

Die Ergebnisse des 1. Turkologen-Kongresses in Baku. Körösi Czoma-Archiv, Bd. II, S. 143—162.

Itogi i perspektivy izučenija literatury anatolijsko-balkanskich Turok. Pervyj vsesojuznyj tjurkologičeskij sʿezd. 26. 2.—5. 3. 1926 g. Stenografičeskij otčet. Baku 1926, S. 361—368.

Der Turkologenkongreß in Baku. Türkische Post, 1. Jg., Konstantinopel, Montag 7. Juni 1926, S. 2.

Bespr. R. Paret, Sīrat Saif ibn Dhi Jazan, Hannover 1924. OLZ, Sp. 356—357.

W. Ruland, Morgenländische Märchen, München 1924. OLZ, Sp. 271—273.

1927.

Der 1. Turkologische Kongreß in Baku 26. II. bis 6. III. 1926. Der Islam, Bd. XVI, S. 1—76; 169—228.

Das heutige Rußland und die Orientalistik, I. Der Islam, Bd. XVI, S. 129—151.

Das Studium des Türkischen. Deutsche Akad. Rundschau, Jg. VIII, Heft 11 (Der Philologe, Monatsbeilage der DAR, 2. Folge Nr. 6, S. 1—2); ibid. Heft 13/14 (Der Philologe Nr. 7, S. 1—2); ibid. Heft 15 (Der Philologe Nr. 8, S. 1—2).

Köprülüzāde Mehmed Fuad's Werk über die ersten Mystiker in der türkischen Literatur. Körösi Czoma-Archiv, Bd. II, S. 281—310.

Bespr. K. Klinghardt, Angora—Konstantinopel, Frankfurt a. M. 1924. Der Islam, Bd. XVI, S. 166—167.

R. Paret, Die Geschichte des Islams in der arab. Volksliteratur. Tübingen 1927. OLZ, Sp. 1108—1109.

Fr. Rosen, Harut und Marut, Berlin 1924. OLZ, Sp. 972—973.

1928.

Das heutige Rußland und die Orientalistik, II. Der Islam, Bd. XVII, S. 59—96.

Bespr. R. Paret, Früharabische Liebesgeschichten, Bern 1927, OLZ, Sp. 404.

Piri Reʾīs Baḥrīje: Das türk. Segelhandbuch f. das Mittelländische Meer vom Jahre 1521, hg. von P. Kahle. OLZ, Sp. 285—288.

O. Spies, Türk. Erzähler der Gegenwart, Berlin (1927). DLZ, Sp. 221—222.

1929.

Jeziden. Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Tübingen, Bd. III, 2. Aufl., Sp. 171—173.

Über die Werke des russischen Turkologen A. Samojlovič. Archiv Orientální, Bd. I, S. 209—234.

Bespr. W. Barthold, Orta Asija türk taʾrīchi ḥaqqynda dersler. OLZ, Sp. 44—45.

H.-A. von Burski, Kemal Reʾīs. Bonn—Köln 1928. OLZ, Sp. 104—105.

R. Paret, Der Ritter-Roman von ʿUmar an-Nuʿmān, Tübingen 1927, OLZ, Sp. 38—39.

1930.

Köprülüzāde Mehmed Fuad's Werk über die ersten Mystiker in der türkischen Literatur. Zweiter Teil. Körösi Czoma-Archiv, Bd. II, S. 345—357.

Über die Werke des russischen Arabisten Kračkovskij. Archiv Orientální, Bd. II, S. 54—86.

Bespr. R. Hartmann, Im neuen Anatolien, Leipzig 1928, DLZ, Sp. 1337—1339.

1932.

Beiträge zur Kenntnis des Derwisch-tāğ. Festschrift für Georg Jacob, Leipzig, S. 174—199.

Versuch einer Jacob-Bibliographie. Festschrift für Georg Jacob, Leipzig, S. 369—381.

Georg Jacob zum 70. Geburtstag. Litterae Orientales, Heft 51, S. 1—11.

Geheimrat Professor Dr. Georg Jacob zum 70. Geburtstag. Kieler Neueste Nachrichten, Nr. 121 vom 26. Mai 1932.

Georg Hoffmann zum 60 jährigen Professorenjubiläum. Kieler Neueste Nachrichten, Nr. 141 vom 18. Juni 1932.

Köprülüzäde Mehmed Fuad's Werk über die ersten Mystiker in der türkischen Literatur [Schluß]. Körösi Czoma-Archiv, Bd. II, S. 406—422.

Bespr. G. Jacob, Zur Geschichte des Bänkelsangs (Litterae Orientales 1930), OLZ, Sp. 763—767.

Schidnij Svit, 12, 1930. OLZ, Sp. 691—692.

1933.

Professor Dr. Georg Hoffmann, geb. 25. 4. 1845, † 18. 1. 1933. Kieler Neueste Nachrichten, Nr. 20 vom 24. Januar 1933.

Johann Georg Hoffmann †. Forschungen und Fortschritte, Jg. IX, Nr. 7, S. 102—103.

Versuch einer Barthold-Bibliographie. Der Islam, Bd. XXI, S. 236—242.

Bespr. Selim Nüzhet, Gülme komşuna, Istanbul 1931, und Salıncak Safası, ibid. 1931. OLZ, Sp. 444—445.

1934.

Bespr. A. Zajączkowski, Sufiksy imienne...., Krakau 1932. OLZ, Sp. 436—438.

G. Jarring, Studien zu einer osttürkischen Lautlehre, Lund 1933. OLZ, Sp. 545—547.

1935.

Das islamische Milet. (Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899, hg. von Th. Wiegand, Bd. III, Heft 4.) Hg. von K. Wulzinger, P. Wittek, Fr. Sarre unter Mitwirkung von Th. M., J. H. Mordtmann, A. Zippelius, Berlin und Leipzig. 127 SS., 68 Taf.

Versuch einer Barthold-Bibliographie. Fortsetzung. Der Islam, Bd. XXII, S. 144—162.

12 Vorlesungen über die Geschichte der Türken Mittelasiens von W. Barthold. Deutsche Bearbeitung von Th. M., Berlin, 278 SS. [zunächst erschienen in: Die Welt des Islams, Bd. XVI (1934), S. 113 ff.; Bd. XVII (1935), S. 257 ff.].

Bespr. C. Lamouche, Histoire de la Turquie...., Paris 1934. OLZ, Sp. 752—755.

M. Räsänen, Türkische Sprachproben aus Mittel-Anatolien, I, Helsingfors—Leipzig 1933. OLZ, Sp. 697—699.

1936.

Bespr. T. Kowalski, Les Turcs et la langue turque de la Bulgarie du Nord-Est, Krakau 1933. OLZ, Sp. 33—34.

N. N. Martinowitch, The Turkish Theatre, New York 1933. OLZ, Sp. 244—245.

T. Öz, Zwei Stiftungsurkunden des Sultans Mehmed II., Istanbul 1935. OLZ, Sp. 169—171.

H. S. Szapsał, Próby Literatury Ludowej Turków, Krakau 1935. OLZ, Sp. 34—35.

H. Wilhelmy, Hochbulgarien, Bd. I, Kiel 1935. OLZ, Sp. 352—355.

A. Zajączkowski, Studja nad Językiem Staroosmanskim, I, Krakau 1934. OLZ, Sp. 103—104.

1938.

Eine Statistik der im Ausland studierenden Türken 1927/28 bis 1936/37. Mitt. d. Auslands-Hochschule a. d. Univ. Berlin, Jg. XLI, Abt. II, S. 171—173.

Bespr. A. Gegay, L'Albanie et l'invasion turque au XVe siècle, Paris 1937. Histor. Jahrbuch, S. 548—549.

L. Rásonyi, Ungar. Bibliogr. der Turkologie, Budapest 1935. OLZ, Sp. 375—376.

Die moderne Türkei (Europ. Revue, Sonderheft 1936) und Die neue Türkei (Süddeutsche Monatshefte, Sonderheft 1936). OLZ, Sp. 243—247.

A. Zajączkowski, Études sur la Langue vieille-osmanlie II, Krakau 1937. OLZ, Sp. 632—633.

1941.

Meddâh, Schattentheater und Orta ojunu. Eine kritische Übersicht über die Ergebnisse der jüngeren Forschung nebst neuen Beiträgen (Monographien des Archiv Orientální, Bd. X), Prag.

Bespr. W. Barthold, Ulug Beg und seine Zeit, bearb. von W. Hinz, Leipzig 1935, Historische Zeitschrift.

Theodor Menzel war Herausgeber von: Festschrift Georg Jacob zum siebzigsten Geburtstag 26. Mai 1932 gewidmet von Freunden und Schülern, Leipzig 1932;

Mitherausgeber von: Beiträge zur Märchenkunde des Morgenlandes, Hannover 1923 f., gemeinsam mit G. Jacob;

Türkische Bibliothek, ab Bd. XXV, Berlin; gemeinsam mit G. Jacob und R. Tschudi.

Folgende Beiträge in der Enzyklopädie des Islām stammen von Theodor Menzel: Faẓlī; Fehīm; Fehīm Undji-zāde; Firdawsī; Gagauzen; Ghālib Dede; Ghazālī; Ḥadjdji Pasha; Ḥāletī; Ḥamdī; Ḥasan Čelebi; Hashmet; Ḥusain Raḥmī; Ismāʿil; Ismāʿil Ḥaḳḳi, Shaikh; Ismāʿil Ḥaḳḳi; ʿIzzet Molla; ʿIzzī; Ḳahramān-nāme; Kānī; Ḳaplan; Kemāl, Meḥmed Namiḳ; Khair al-Dīn; Khair al Dīn Pasha; Khairullāh Efendi; Khālid Ziyā; Khalīlī; Khalīl Efendi Zāde; Khayāl-i-ẓill; Khayālī; Laṭīfī; Mesīḥī; Mihrī Khatun; Muʾaiyad-zāde; Muḥammed b. Ḥusain; Muḥammed Lālezārī; Muḥammed Raʾūf; Muḥyiʾl-Dīn Muḥammed; Mūnis Dede; Nadjātī Bey; Muʿallim Nādjī; Nāʾilī; Nāẓim; Naẓim, Yaḥyā; Naẓmī; Naẓmī, Shaikh Meḥmed; Nergisī; Neshʾet; ʿOthmān-zāde; Semāʿkhāne; Sharḳi; Sulaimān Pasha; Sulaimān Pasha Malaṭiali Ermeni; Sulaimān Pasha (Khādim); Tewfīḳ Meḥmed; Tewfīḳ Fikret; Thābit; Waisī; Wālihī; Wānḳūlī; Wāsiʿ ʿAlīsi; Zātī; Zātī (Sulaimān); ʿAdī b. Musāfir; Kitāb al-Djilwa; Simāw; Yazīdī.

Es ist erfreulich, daß das Interesse für das Schattenspiel und die ältesten Formen des türkischen Volkstheaters, das zu Beginn dieses Jahrhunderts vor allem durch GEORG JACOB und IGNAZ KÚNOS in Europa geweckt worden war, nachträglich auch im Orient selbst einen starken Widerhall gefunden hat, nicht nur durch die ungeahnte und ganz unerwartete Wiederbelebung und Lebendigerhaltung des Schattenspiels und des *Orta ojunu*[1]) in der Türkei, besonders in Konstantinopel selbst, sondern auch durch das Erscheinen von sorgfältig herausgegebenen *Karagöz*-Stücken in alter und neuer Schrift und von zusammenfassenden Arbeiten über die nationalen türkischen Volksliteratur- und Volkstheaterformen.

Im Winter 1928/29 konnte ich mich in Konstantinopel persönlich davon überzeugen, daß im Ramazan in den größeren Kinos keine Vorstellung gegeben wurde, die nicht, dem neuen Modegeschmack entsprechend, als besondere Anziehung eine kleine *Karagöz*szene, einen mit Scherzen und allen möglichen Anspielungen gewürzten Dialog (*muḥâvere*) zwischen *Karagöz* und *Hağivad* als Einlage geboten hätte. Nicht zum wenigsten der im Stück selbst vorkommenden Schattenspielszene war es auch zu danken, daß das seit Februar 1929 oftmals auf der städtischen Bühne *Darülbedayı* in Konstantinopel wiederholte Stück: *Ainaroz kadısı* von MÜSAHIPZADE CELÂL einen so großen, durchschlagenden Erfolg hatte: zwölf Vorstellungen brachten 5521 Lira Einnahme (*Son Posta* 1930, Nr. 72). Hier wird im Stück selbst, im Haus des *Šejch-ül-islâm,* eine Schattenspielaufführung gegeben. Die grelle elektrische Scheinwerferbeleuchtung hat die traditionelle Ölbeleuchtung der Schattenbühne verdrängt und dadurch für den Schattenspieler manche Schwierigkeiten behoben, dem Spiel aber durch die grelle Klarheit und Schärfe der Bilder einen guten Teil seines intimen Charakters genommen.

Die literarische Auswirkung der Bewegung für die Neubelebung des Schattentheaters liegt jetzt in drei Schriften SELIM NÜZHETS vor, der sich auch durch die Herausgabe einer Geschichte des türkischen Druckwesens: *Türk maṭbaᶜağylyghy,* Istanbul 1928, anläßlich des 200jährigen Jubiläums

---

[1]) Ich gebe die Umschrift der türkischen Wörter im allgemeinen nach dem gewohnten europäischen System. Nur in den neuen türkischen Texten halte ich mich natürlich an die neue offizielle Orthographie. Eine gewisse Ungleichheit ist dabei nicht zu vermeiden, da die beiden Systeme manchmal nebeneinander herlaufen.

des Beginns der Wirksamkeit IBRAHÎM MÜTEFERRIQAS, des ersten türkischen Druckers, und durch sein Buch: *Türk gazeteciliği* (Das türkische Zeitungswesen) Istanbul 1931 bekannt gemacht hat. Es sind dies die bereits in Lateinschrift erschienenen Bücher: *Türk temaşası* (*Meddah-Karagöz-Orta oyunu*) (Die türkische Bühne) Istanbul 1930; *Salıncak safası* (Das Schaukelspiel), Istanbul 1931 und *Gülme komşuna*... (Lach nicht über deinen Nachbarn...), Istanbul 1931.

Die erstgenannte Schrift: *Türk temaşası* stellt eine nicht ungeschickte Einführung in das Problem des *Meddâḥ* und des aus ihm entwickelten Schattentheaters und des weiterhin von diesem abhängigen *Orta Ojunu* dar. Sie bringt eine übersichtliche Zusammenstellung der in Europa gewonnenen Resultate, zu denen sie noch eine Reihe orientalischer Zusätze und Ergänzungen zu geben sucht. Dieser Versuch eines Türken und Orientalen ist gerade deshalb besonders begrüßenswert, weil der Orient bei der überheblichen Einstellung der gebildeten oder besser verbildeten Kreise das Gebiet der eigenen Volksliteratur bisher mehr als stiefmütterlich behandelt hatte.

NÜZHETs Arbeit ist allerdings in keiner Weise originell und bringt keinerlei neue Gedanken bei, sondern ist durchaus kompilatorisch. NÜZHET fußt hauptsächlich auf den Resultaten der Arbeiten GEORG JACOBS. Selbst die aus Konstantinopler Handschriften zitierten Stellen und Belege sind fast ausnahmslos an Hand der JACOBschen Schattenspiel-Bibliographie gewonnen. Der Hauptwert seiner Ausführungen beruht mehr auf der liebevollen Darstellung und Schilderung und auf der Fixierung des heute noch Bestehenden und Erfaßbaren, um so für eine künftige abschließende Arbeit Material zu sammeln und Bausteine zusammenzutragen.

Dankenswert sind für uns die einzelnen Literaturnachweise von Artikeln in türkischen Zeitungen und Zeitschriften über den *Meddâḥ*. Allerdings ist das orientalische Zitieren einem bequemen und verläßlichen Nachschlagen nicht immer günstig. Bei den türkischen Zeitungen, die in Europa ohnedies schwer zugänglich und schwer nachzuprüfen sind, beschränkt sich das Zitat in den meisten türkischen Werken, auch solchen wissenschaftlichen Charakters, nicht selten einfach auf die Angabe des betreffenden Zeitungstitels und vielleicht noch des Jahres; doch ist auch das nicht immer der Fall. Bei manchen modernen orientalischen Schriftstellern ist hier eine merkwürdige Unsicherheit und Ungleichmäßigkeit zu konstatieren: neben unnötigen Überbestimmungen und fast komisch anmutenden allzu genauen Zitaten findet man nicht selten ganz ungenügende Angaben. So ist bei NÜZHET z. B. S. 12 für einen Artikel ᶜALÎ RIZÂs nur die Zeitung *Peyam-Sabah* genannt. Die hiefür in Betracht kommende Nr. 15 ist bei KÖPRÜLÜ-ZÂDE: *Meddâḥlar* S. 1 (vgl. unten) zu finden.

MEDDÂḤ.

Das Interesse für das absterbende *Meddâḥ*tum, für den volkstümlichen Erzähler, der naturgemäß mit der Abnahme der Analphabetie immer mehr verschwindet, hat, wie es fast bei allen volkstümlichen türkischen Literaturzweigen (*Karagöz, Orta ojunu,* Volkslied usw.) der Fall ist, GEORG JACOB geweckt. An wichtigen neueren Arbeiten ist hier vor allem eine Abhandlung KÖPRÜLÜ-ZÂDE M. FUÂDS über den *Meddâḥ* in *Türkîjât Meğmûᶜasy* I. 1—45 (Istanbul 1925) zu nennen, der NÜZHET seine meisten diesbezüglichen Angaben entnimmt. Ich verweise auch auf die Arbeit VL. GORDLEVSKIJS: *Iz nastojaščago i prošlago „Meddahov“ v Turcii* (Aus der Gegenwart und der Vergangenheit der *Meddâḥe* in der Türkei), Erzählungen des *Meddâḥ* ᶜAŠQÎ EFENDI in *Mir Islama* I. St. Petersburg 1912 S. 322—44 und meine Besprechung in *Der Islam* IV. 1913, S. 130—31.

Dem türkischen *Meddâḥ* (im manirierten Stil auch *medḥ-kâr* genannt) entspricht der arabische *qaṣṣâṣ* und der persische *qiṣṣa-chân* oder *šehnâme-chân.* Mit dem *Meddâḥ* werden jetzt die *ozan,* die alten türkischen Heldenliedersänger, in Verbindung gebracht.[1]) Nach AḤMED REFÎQ[2]) hatten schon die selğukischen Herrscher *ozan, qiṣṣa-chân* und *meddâḥ* an ihren Höfen.

Von den alten *Meddâḥ* kennen wir nur die Namen. Ihre Erzählungen und ihre Technik vermögen wir kaum zu beurteilen, da fast ihr ganzes Erzählungsgut unaufgeschrieben geblieben und zu Grunde gegangen ist. Von den älteren *Meddâḥ,* auf die NÜZHET zu sprechen kommt, ist der interessanteste ṬIFLÎ AḤMED aus Trapezunt,[3]) seiner Länge wegen auch LEJLEK ṬIFLÎ (der Storchen-ṬIFLÎ) genannt, unter MURÂD IV. 1622—39. Von ihm sind uns drei Erzählungen erhalten: *Sansar Muṣṭafa, Chančerli Chanym* (gedruckt) und *Leṭâif-nâme* (Lithographie 1268). ṬIFLÎ spielt in den verschiedensten türkischen Anekdotensammlungen eine Rolle. Eine schöne Handschrift mit *Meddâḥ*-Erzählungen des ĞINÂNÎ befindet sich im Besitze KÖPRÜLÜ-ZÂDES.[4])

Der seinerzeit berühmte *Meddâḥ* KYZ AḤMED, von dem MEḤMED ḤILMÎ in *Ejlenğe,* Istanbul 1298, S. 175 ff. und in *Ṣaḥne-i-meddâḥ* I. 1300 S. 7 ff. die Erzählung *Lüleği Aḥmed Agha* gegeben hat (vgl. JACOB: *Türkische Bibliothek* I. 99—119 und *Türkisches Lesebuch* S. 48—56), wird auch in *Constantinopel und die malerische Gegend der 7 Kirchen in Kleinasien,* Stahlstiche von TH. ALLOM, Erklärung von R. WALSCH, übersetzt von

---

[1]) KÖPRÜLÜ-ZÂDE: *Meddâḥ* S. 3.

[2]) *Istanbul nasyl ejlenijordu,* Istanbul 1927. S. 47.

[3]) KÖPRÜLÜ-ZÂDE: *Meddâḥ* S. 31—34. ṬIFLÎ findet sich bei EVLIJÂ: *Sejâḥat-nâme* I. 257 erwähnt.

[4]) ib. S. 23. Ich habe KÖPRÜLÜ-ZÂDE M. FUÂD dafür zu danken, daß er mich die ersten zehn Seiten seiner Handschrift photographieren ließ.

ZENKER, Braunschweig 1841, I. 20, II. 159, eingehend erörtert und im Bild gezeigt.

Eine Vorstellung des bereits genannten *Meddâḥ* ᶜAŠQÎ, der aus JACOB bekannt ist, in einem Kaffeehaus[1]) bei Sirkeği nach dem *terâvîḥ*-Gebet im Ramazan wird im *Osmanischen Lloyd* 1910 Nr. 216 und 224 (vgl. auch 210) geschildert. Er wird als „ein lieber alter Narr" bezeichnet, „dem der Schalk aus den Augen blitzt", als einer der letzten großen Erzähler, der dabei ein „großer *Paskal* (Possenreißer) ist". Vor jeder Erzählung bittet er — offenbar durch schlechte Erfahrungen gewitzigt — um Entschuldigung, wenn er einen der Anwesenden durch seine Dialektnachahmung kränken sollte. Ich selbst habe ᶜAŠQÎ verschiedentlich gehört. In der 2. Auflage des *Meddâḥ*-Bandes der *Türkischen Bibliothek* (I) habe ich S. 120—26 die Übersetzung der von ihm selbst geschriebenen Skizze eines *Meddâḥ*-Vortrags wiedergegeben.

Viel *Meddâḥ*-Gut findet sich bei MEḤMED TEVFÎQ: *Istanbulda bir sene* und *Chazîne-i-leṭâif*, bei ᶜALÎ ᶜULVÎ: *Gel kejfim gel* und vor allem bei MEḤMED ḤILMÎ: *Ṣaḥne-i-meddâḥ, Ejlenğe*[2]) und *Gülünğlü efsâneler* und bei anderen.

NÜZHET schildert genau den Verlauf einer modernen *Meddâḥ*-Vorführung. Interessant ist die Angabe, daß die Zensur einem *Meddâḥ* (ᶜIṢMET EFENDI) von seinem Gesamtrepertoir von 65 Erzählungen nur 33 beließ.

---

1) Eine gute Charakterisierung der alten türkischen Kaffeehäuser und der von ihnen gebotenen Unterhaltung gibt MICHEL FEBVRE, *Théâtre de la Turquie*, Paris 1682, S. 286: Les cabarets de Turquie sont les caffez, qui sont faits comme de grandes halles, sous lesquelles il y a quantité de bancs ou parapels de pierre, couverts de nattes de paille, pour y faire asseoir ceux qui y viennent. On y tient des joüeurs d'instrumens, des meneteriers, des chantres, des conteurs de fornettes ou charlatans, ou bien des luiteurs pour y attirer le peuple, qui ne donne rien de ces spectacles ridicules, qui ne paye que deux liards pour chaque findgean de caffé.. Seit der Eroberung Ägyptens durch Sultan Selîm 1516/17 drang der Gebrauch des Kaffees in der Türkei ein und behauptete sich trotz mehrfacher Verfolgung und Unterdrückung besonders durch Murâd 1632 siegreich. Vgl. KÖPR. *Meddâḥ* 17 f. und *EI*. s. v. *Ḳahwa*.

2) Charakteristisch ist die Anekdote auf S. 61 von einem Theologen, der lange keinen Posten erhalten konnte und sich in dieser Zeit als *Meddâḥ*-Erzähler durchschlug. Ganz unerwartet als *chatîb* (Freitagsprediger) angestellt und unvermittelt zur Abhaltung der Predigt veranlaßt, findet er sich nicht sofort wieder in seine theologische Rolle hinein. Zum Erstaunen der Gläubigen rezitiert er statt des Einleitungsgebetes, wohl in Anlehnung an die *Meddâḥ*-Einleitungsformel: *ḥaqq dōstum, ḥaqq!* (Gott steh mir bei, Gott!) eine verballhornte *Bektaši*-(Janitscharen-)Gebetsformel: *haj ḥaqq! merd-i-merdân, šîr-i-Jezdân, sülâle-i-ᶜabd-i-Manâf, sejjâḥ-i-Kûh-i-Qâf, erenler šâhy Ḥamza* (O Gott! der Mann der Männer, der Löwe Gottes (= ᶜAlî), die Sippe des Götzenknechts (= die heidnischen Araber), Ḥamza, der Reisende auf den Berg Qâf, der König der Derwische). Über Ḥamza vergleiche man KÖPR. *Meddâḥ* 9/10, wo ausdrücklich auf die Verbreitung der Ḥamza-Heldenbücher unter den Janitscharen hingewiesen ist. Über die Formel *Šâh-i-merdân* siehe MENZEL: *Das Bektaši-Kloster Sejjid-i-Ghâzî. Mitt. d. Sem. f. Or. Spr.* Abt. II. XXVIII. 1925. S. 103 und 114; A. RIFᶜAT: *Mirʾât-ül-Maqâṣid*, Istanbul 1293. S. 304.

Von den modernen *Meddâḥs* werden kurze Daten und ihre Porträts gegeben (mit dem traditionellen Stock und dem Tuch um den Hals). Die richtige Erklärung für diese Gepflogenheit findet sich schon bei J. T. PLAUT: *Türkisches Staats-Lexicon,* Weißenfels 1796 S. 33. „*Bogassine mäkräma takli* [statt *boghazyna makrama takyly*] d. h. ‚Ein Schnupftuch um den Hals'. Sprichwort bei den Türken und bedeutet eine Bitte um Gnade und Sicherheit oder Pardon."

Das Witzblatt *Meddâḥ* 1292/1875 schloß sich bewußt an die *Meddâḥ*form an und brachte in Nr. 1 ein charakteristisches Bild, wie der Redakteur des *Meddâḥ* als *Meddâḥ*-Erzähler auf erhöhtem Sitz, mit dem Tuch um den Hals und den Stock neben sich von den anderen Zeitungen (*Leṭâif-i-âsâr, Baṣîret, Ğerîde-i-ḥavâdis, La Turquie, Neologos, Chajâl*) begrüßt wird.

Dafür, daß auch jüngst noch die Kunst des *Meddâḥ*-Erzählers in breiteren Schichten geschätzt und auch literarisch ausgewertet wurde, ist die Konstantinopler Zeitung *Büjük ghazete* ein Beispiel, die in Nr. 10 vom 30. Dezember 1926 mitteilt, daß der bekannte *Meddâḥ* SURÛRÎ[1]) als ständiger Mitarbeiter der *Büjük ghazete* allwöchentlich Beiträge liefern wird. Als charakteristisch für SURÛRÎ wird die ungewöhnlich große Kunst hervorgehoben, mit der er in seinen Erzählungen scharfumrissene Charaktere von Menschen des Alltags, die jeder kennt und mit denen jeder zu tun hat, vor seine Zuhörer hinzustellen vermag. In Nr. 11, 12, 14, 19, 20 der Zeitung (Januar bis März 1927) gibt SURÛRÎ, von dem des öfteren auch eine Porträt-Karikatur gebracht wird, verschiedene kurze Erzählungen mit Imitierung jüdischer und besonders „persischer", d. h. azerbajdschanischer Typen mit hübscher Karikierung der persischen Großsprecherei. Charakteristisch für die Zeittendenzen ist seine Propagandaerzählung für die damals neu eingeführte standesamtliche Ehe (Nr. 14). Mehr als realistisch ist die Erzählung von einem Perser, der seinen verstorbenen Vater in Meschhed beerdigen will, aus Sparsamkeit aber auf den Rat eines listigen Chodscha nicht die Leiche selbst, sondern nur das von den Knochen abgelöste Fleisch des Leichnams in drei Töpfen dorthin bringen will. Während er auf der Fahrt im Schwarzen Meer seekrank darniederliegt, kommen seine Fahrtgenossen über das Fleisch und verzehren es, so daß er, um sein Gelübde zu erfüllen, nach dem Rate des Kapitäns die ganze Gesellschaft mit nach Meschhed nehmen müßte. Wer in Anatolien zusammen mit Leuten gereist ist, die Vorräte von *bastyrma* (luftgetrocknetem, stark mit Knoblauch gewürztem Fleisch) mit sich führen, dem wird manches an dieser krassen Erzählung nicht so ganz unbegreiflich erscheinen.

Neben dem frei vortragenden *Meddâḥ* kommt seltener auch der Vor-

[1]) HERBERT W. DUDA: *Der Meddach,* gibt die Schilderung eines Vortrags SURÛRÎs in Sirkeği (*Türkische Post* III. 1928. Nr. 266).

leser von Geschichten vor. Im *Diožen* Nr. 86 (Januar 1287/1871) ereifert sich ein Einsender über einen Vorleser, der in einem Kaffeehaus in Skutari bis tief in die Nacht hinein das *Šâh-nâme*, natürlich türkisch, vorliest und das zahlreiche Publikum, das atemlos dabeisitzt und vor Staunen Mund und Augen aufsperrt, fast verrückt macht.[1]) Die starke Anteilnahme der Zuhörer an den Erzählungen bezeugt die von ISMÂᶜÎL BELÎGH in *Güldeste-i-rijâz* gegebene Erzählung aus dem J. 1025. Unter den Zuhörern eines *Meddâḥ* in Brussa, der die Geschichte von „*Bedîᶜ* und *Qâsim*" vortrug, entstand eine Spaltung, weil die einen für den einen Helden, die anderen für den anderen Helden so lebhaft Partei nahmen, daß der Dichter CHEJLÎ AḤMED seinen Widerpart, den Erzähler SAČAKĞYZÂDE, der ihn hänselte, mit dem Dolch erstach.[2])

Selbst in der Provinz, wo von Schattenspiel und *Orta ojunu* im Ramazan keine Rede ist, wird wenigstens der *Meddâḥ* angeführt. So nennt HACI ŞEYH OĞLU HASAN in seinem Buch *Çankırı tarih ve halkiyatı* (Geschichte und Folklore von Čankyry), Çankırı 1932 S. 308 als landesübliche Unterhaltungsmittel neben *köçek* (Tänzer), *müşaire* (Dichterwettkämpfe der *aşık*) und *hokkabaz* (Taschenspieler, Gaukler) auch den *meddâḥ* und den Geschichtenvorleser in den Kaffeehäusern.

Hier möchte ich, etwas weiter greifend, auf ein hübsches Beispiel zentralasiatischer *Meddâḥ*kunst hinweisen, das A. A. SEMENOV im *Bjulleten Sredne-Aziatskogo gosudarstvennogo universiteta* (*Bulletin de l'Université de l'Asie Centrale*), Taschkent 1926, Lieferung 13 S. 177—186, in russischer Übersetzung gibt. Die in einem Sammelband aufgefundene persisch geschriebene Erzählung berichtet in einer köstlichen Mischung von sentimentaler orientalischer Romantik, naiver Legendenhaftigkeit und historischer Treue über MÎR ᶜALÎ ŠÎR NEVÂJÎ, den großen Vezîr des Sultans ḤÜSEJN BÂJQARÂ von Herat.

Über das persische *Meddâḥ*tum informiert kurz, aber treffend JU. N. MARR: *Koje čto o Pehlevan Kečele i drugich vidach narodnogo teatra v Persii* (Einiges über *Pehlevan Kečel* und andere Erscheinungsformen des Volkstheaters in Persien) in *Iran* II. Leningrad 1928, S. 75—76. Er schildert hier den Vortrag eines Kaffeehaus-Erzählers in Isfahan über „*Rostem* und *Eškebus*" in Prosa mit eingestreuten Versen aus dem *Šâh-nâme*. Charakteristisch ist der Hinweis, daß es für den Europäer (im Hut) nicht eben leicht war, in den volkstümlichen Kaffeehäusern, die richtiger als „Teestuben" zu bezeichnen wären, zum Anhören eines Erzählers zu kommen, da dem Kaffeehausbesitzer die Schließung des Kaffeehauses durch den *moǧtehid*[3]) (den Polizeidirektor) droht unter der für den persi-

---

[1]) Vgl. KÖPR. *Meddâḥ* S. 4, *šehnâme-chân*.
[2]) *Güldeste* S. 263 ff.; KÖPR. *Meddâḥ* S. 20.
[3]) [Hier ist wohl der *Muḥtesib* gemeint. (DUDA.)]

schen Fanatismus bezeichnenden Begründung, daß bei ihm „Ungläubige" verkehrten. Doch gehört der Hut als Kennzeichen des Ungläubigen bereits der Vergessenheit an, seitdem auch in Persien, wie in der Türkei, der Hut, bzw. die Mütze eingeführt worden ist.

DESTÂN.

Die in JACOBs *Bänkelsang* (*Litterae Orientales* Nr. 41) und in meiner Besprechung *OLZ* 1932 Nr. 12 Sp. 766 hervorgehobenen von Dorf zu Dorf und von Stadt zu Stadt ziehenden singenden Derwische, die mit den Erzählern in gewissem Sinne verwandt sind, finden sich auch in Persien. Nach MARR S. 76 singen sie Stücke aus SAᶜDÎs *Bustân*. Im Gouvernement Erivan sangen diese Derwische in christlichen Dörfern auch Hymnen zu Ehren Jesu.[1])

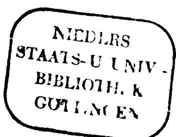
Charakteristisch und ein schlagender Beweis für die von JACOB angenommene Verbindung zwischen dem *Meddâḥ*-Erzähler und dem herumziehenden Sänger und dem Schauspieler sind die Angaben GALUNOVs (*Iran* II. 1928 S. 26—27) über den Puppenspieler LÛṬÎ RAMAZÂN in Teheran, der als Sohn eines Erzählers (*naqqâl*) geboren, sich bei seinem Vater eine große Zahl von Versen aneignete, später unter Anleitung eines dichtenden Derwisches erfolgreich an Dichter-Wettbewerben (*sorhäväri*) teilnahm, wie sie vielfach hauptsächlich im Bereich der azerbajdschanischen türkischen Volksbücher geschildert werden, so im *ᶜÂšyq Gharîb*, und im Herumziehen als Pseudo-Derwisch religiöse Hymnen in den Städten und Dörfern vortrug. Dann wurde er Taschenspieler und landete schließlich als Gehilfe (*šagard*) bei einem Puppenspieler in Teheran, bei dem er sich in den beiden weiter unten behandelten Arten des Puppenspiels ausbildete. Schließlich machte er sich selbständig und zog als selbständiger Puppenspielunternehmer herum.

Ein Übergangsstadium, ein Zwischenglied zwischen *Meddâḥ* und Bühne oder ein religiöser *Meddâḥ* ist der *rauze-chân* (*rôze-chân*), von dem LITTEN: *Das Drama in Persien*, Berlin, Leipzig 1929 S. IX spricht. Dieser schildert innerhalb und außerhalb der Moscheen, auf den Straßen und in den Kaffeehäusern in rührsamen Worten das Leiden des Imâm ḤUSEJN, das er halb dramatisch vorträgt.

Interessant ist es, daß sich auch das *destân* des *Karagöz* bemächtigt hat. Die Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft besitzt zwei umfangreiche *Destâne* aus dem Jahre 1330 zu je 46 vierzeiligen Strophen, die den beiden Hauptheldem des Schattenspiels gewidmet und *Karagözün destâny* und *Ḥâğivâdyn destâny* betitelt sind.

---

[1]) K. CHATSCHATUROW: *Ḥadschi Muḥammed* nach BARTHOLD, *Mitt. Sem. f. Or. Spr.* II. 95.



Ein Ramazan-*Destân* über die Leckerbissen beim *ifṭâr* (*Destan o lakomkě*) gibt N. MARTINOVIČ in seiner *Pojězdka v Brusu* (Reise nach Brussa) in russischer Übersetzung. St. Petersburg 1908 S. 24—26.

Müṣavver Geveze Nr. 50 (20. September 1324) hebt besonders die trefflichen *Destân*-Kaffeehäuser (*aʿlâ destân qahveleri*) in Skutari hervor.

SCHATTENTHEATER.

Allgemein.

Für das Schattentheater macht sich NÜZHET ausdrücklich die Thesen JACOBs zu eigen, denen zufolge der Weg des Schattenspiels von China über Turkestan (die Mongolei) nach dem Westen zu den osmanischen Türken geht. Innerlich aber neigt er mehr der Annahme einer türkischen Entlehnung des Schattenspiels von den Arabern und Persern zu.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich einmal nachdrücklich darauf hinweisen, daß die Theorie der Wanderung des türkischen Schattentheaters von China, wo das Schattentheater bodenständig ist (BERTHOLD LAUFER), nach dem Westen, so bestechend sie auf den ersten Blick erscheint, doch einer nüchternen Kritik kaum standhalten kann: Auf dem Wege der Wanderung des Schattenspiels von Osten nach Westen befindet sich eine bedenkliche Lücke: Für Turkestan ist wohl das Puppenspiel zu belegen, nicht aber das Schattenspiel.

Die Theorie von dem Vorhandensein eines Schattentheaters in Turkestan beruht offenbar auf einer willkürlichen Aufstellung in dem türkisch (kypčakisch)-arabischen Glossar bei HOUTSMA,[1]) der den schlichten Wortlaut des Textes auf S. ١٨ اللعبة آبآق و يقال قَبَرْجوق S. 87 zu folgenden Deduktionen verwendet: „قبرجوق *kabarčuk* vg. قاوورجاق قوغورجاق (PAVET DE COURT.) S. ١٨ *Puppe des chinesischen Schattenspiels* (= اباق)." HOUTSMA identifiziert kurzerhand die plastische Puppe, Marionette (*abak* = *kabarčuk, kavurǧak, kovurǧak*) mit der flachen durchscheinenden Schattenspielfigur. Er ist sich also über den grundlegenden Unterschied der beiden Figuren gar nicht im klaren. HOUTSMA stützt sich dabei auf eine kaum stichhaltige Angabe PAVET DE COURTEILLES: *Dictionnaire Turk-Orientale,* Paris 1870. Während PAVET S. 433 zutreffend قوغورجاق = *poupée, marionette*[2]) gibt und S. 426 das damit identische قورچاق als „Büste" wiedergibt, die man für einen lieben Verstorbenen: einen Sohn, eine Tochter, einen Bruder im Zelt aufstellte, — man vergleiche hiezu ZENKER: *Türkisch-arabisch-persisches Handwörterbuch,* Leipzig 1866, S. 714. *kurčak* : *statue,*

---

[1]) *Ein Türkisch-Arabisches Glossar,* Leiden 1894.

[2]) S. 494 führt er auch noch ليكليك als *marionette* an. Vgl. ZENKER S. 797. *liklik, Marionettenspiel*; ebenso RADLOFF: *Versuch eines Wörterbuchs der Türk. Dialecte* III. 757, *liklik* (Dsch.) *Marionette.*

buste, Bildsäule, Brustbild (ABULGASI p. 8); S. 718. *kogurǵak* : *poupée, marionette,* Puppe — führt er auf S. 214, aber قاورجاق, das das gleiche wie قوغورجاق ist, mit der angeblichen Bedeutung an: *figures que les montreurs d'ombres chinoises font paraître derrière le rideau.*

Auf diese Angaben dürften wohl auch die Ausführungen ŠEJCH SÜLEJMÂN-I-BUCHÂRÎs in seinem auch sonst nur mit Vorsicht zu benützenden Čaghataischen Wörterbuch: *Lughat-i-Čaghataj ve Turkî-i-ᶜOsmânî,* Istanbul 1298/1881 zurückgehen, der S. ٢٢٤ قاوور mit *karagöz resimleri gibi resim* und S. ٢٢٨ قوغورجاق mit *karagöz resimleri, eǰlenǧe resimler* wiedergibt, neben der ebenfalls angeführten Bedeutung „Puppe" (*böbek, zača*), was J. KÚNOS in seiner deutschen Bearbeitung (*Šejχ Sulejman Efendis Čagataj-Osmanisches Wörterbuch,* Budapest 1902, vorsichtig mit *Puppenbilder* (S. 125 *kavur*) und mit *Puppenbilder, Spielbilder, Kinderspiel, Zelt* (S. 125 *kavuǧak* sic!) übersetzt.

Auch für زاچه findet sich bei SÜLEJMÂN S. ١٧٦ (vgl. KÚNOS S. 200) folgende widerspruchsvolle Erklärung: *pupa, karagöz resimleri, ojunǧak, kyz bübekleri* : *Puppe, Karagözpuppen, Spiel, Mädchenpuppen.*

H. VAMBÉRY sagt in seinen *Čagataischen Sprachstudien,* Leipzig 1867, nichts vom Schattenspiel, sondern gibt S. 319 *ḳogurǵaḳ* mit *Puppe, Docke, Spielzeug der Kinder, poupée, marionette* wieder. Im Osmanischen findet sich das Wort noch in Gerkûk: *kavurçak* = *bebek.* Man vergleiche HAMIT ZUBEYR und ISHAK REFET: *Anadilden derlemeler,* Ankara 1932, S. 211.

Die älteste mir bekannte Belegstelle für *kavurǧak* findet sich in MAḤMÛD AL-KÂŠGHARÎs *Dîvân lughât at-Turk,* Istanbul 1333, der in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts (466h/1073—74D) geschrieben ist. I. 414. 16.

قُذُرْجُقْ ـ الكيد و هى تماثيل تتخذه الصبايا حتى يلعبن بها على صورة الناس

kuḏurǧuk wird hier als Puppe geschildert, mit der die Kinder spielen. Man vergleiche hiezu C. BROCKELMANN: *Mitteltürkischer Wortschatz,* Leipzig 1928, S. 163: *quδurčuq, Puppe.*

TROJANSKIJ: *Slovar' Tatarskago jazyka,* Kazan 1833—35, II. 87 gibt قورچاق ebenfalls einfach mit *kukla* (Puppe) wieder. Ebenso übersetzen NALIVKIN i NALIVKINA: *Russko-Sartovskij Slovar',* Kazan 1884, S. 109 قوغورچاق *kuurčák* und قوچاق *kučák* mit Puppe. Die gleiche Gewähr bietet RADLOFF in seinem umfassenden *Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialecte,* St. Petersbug 1888—1911, II. 517: *koγurčak,* قوغورچق *Puppe, Marionette* (Dschagat.), wozu auch II. 953 *kurčak* (Kas.) *Statue, Puppe* und II. 956 *kurcak* (Tob.) (= *kurčak*) *Puppe* zu stellen sind. Band II. 470 zitiert RADLOFF unter Hinweis auf SÜLEJMÂN: *kavur* (قاوور Dsch.) *eine Figur im Schattenspiel, Puppenspiel.*

BÁLINT GÁBOR: *Kazáni-Tatár Nyelvtanulmányok,* II. Budapest 1876. S. 66 gibt ebenfalls: *kurčak, puppe* (*spiel-p., insecten-p.*).

Nach einer mir 1911 von AKČURA JÛSUF BEJ gemachten Mitteilung ist *kurčak tujy,* die „Puppenhochzeit", in Kazan und Orenburg ein großes Fest mit religiösem Beigeschmack. Reiche Leute ließen sich ein solches Fest, auf dem die Vermählung der Puppen zweier verschiedener Mädchen gefeiert wurde, einige Tausend Rubel kosten. Man vergleiche hiezu ÂJÂZ ISḤÂKOV: *Iki jüz jyldan sonra inqirâz.*

Wie willkürlich und leichtfertig noch vor kurzem mit dem Begriff „Schattenspiel" umgegangen wurde, zeigt ein Blick auf die gangbaren Wörterbücher. KÉLÉKIAN hat z. B. in seinem *Dictionnaire Turc-Français,* Constantinople 1911 S. 1078, die Angabe (die bei seinem Vorgänger SAMY BEY allerdings fehlt): لعبت *loubet. Jeu de fantoches; jeu d'ombres chinoises; loubetbaz: artiste qui fait jouer les fantoches, qui donne des représentations d'ombres chinoises.* Puppen- und Schattenspiel werden also unbedenklich miteinander vermischt.

Die Annahme eines turkestanischen Schattentheaters beruht fernerhin auf einer Schilderung FR. DUKMEYERs, der eine angebliche „Schattenspielvorstellung" in Turkestan beschreibt. In Wirklichkeit schildert DUKMEYER (*Kurzer Bericht über das Theaterwesen in Mittelasien* in: *Deutsche Dramaturgie,* Leipzig 1894/95 I. 316—18) ganz eindeutig und durchaus zutreffend eine „Puppentheater-Vorstellung". Er gebraucht auch nicht ein einzigesmal den Ausdruck „Schattenspiel", sondern spricht stets vom „Puppenspiel" und beschreibt ausführlich die früher aus Holz gearbeiteten und mit Flitter umhängten Puppen, deren Köpfe jetzt (zu seiner Zeit) aus bemalter und lackierter gepreßter Pappe angefertigt werden. Über diese Puppenspiele selbst werde ich unten noch eingehend sprechen.[1])

---

[1]) Ich gebe die Hauptstellen aus DUKMEYERS Bericht wörtlich wieder, da die Zeitschrift schwer zugänglich ist. Die Stellen sprechen für sich selbst. „Die Bühne selbst ist ein viereckiger Kasten ohne Vorhang, etwa 1½ Meter in die Breite, halb so hoch und kaum ein Meter tief. Über der Erde erhebt sie sich nicht in voller Mannshöhe. Die Seitenwände waren mit ausgeschnittenen, schlecht bemalten papierenen Figuren behängt, die orientalische Potentaten und sehr fragwürdige Tiger darstellten."... „Bis zur Zeit der Eroberung des Landes durch die Russen waren die Puppen noch aus Holz gearbeitet und mit Flitter umhängt. Jetzt zeigen sie eine gewisse Verbesserung: die Köpfe sind aus bemalter und lackierter gepreßter Pappe angefertigt und mit Bärten versehen. Auch der Inhalt und die Art des Dargestellten hat sich geändert."

Man vergleiche hierzu die Beschreibung eines wirklichen Schattentheaters. Ich gebe die klassische Schilderung des chinesischen Schattenspiels und seiner Einrichtung bei FERD. F. VON RICHTHOFEN: *Tagebücher aus China,* hrsg. von E. TIERSEN, Berlin 1907, I. 265/6. „Abends gab es ein Kasperle-Theater in Transparent vor dem Wirtshaus [in Nin Yüen auf der Straße nach Peking]... Auf einem rohen Gestell steht ein Kasten, in der Front 3×4 Fuß aus durchscheinendem Papier. Darin brennt eine helle Fackel. Die Drahtzieher stehen auf dem Gestell und haben den Kopf in dem Kasten. Mit großer Virtuosität werden nun die einzelnen Figuren auf dem Transparent vorgeführt. Sie entwickeln eine außerordentliche Gelenkigkeit und Behendigkeit. Schlägereien sind an der Tagesordnung. Eigentliche Liebesszenen habe ich nicht gesehen, doch dreht sich das Thema gewöhnlich ums Heiraten."

Die Erklärung des Wortes *kavurǧak* oder *kovurčak, kughurčak, kurčak* mit „Schattenspielfigur“ in den Wörterbüchern stammt jedenfalls nicht aus einer wirklichen Turkestaner Quelle. Denn wie meine eigenen vielfachen Nachfragen während meiner russischen Zeit bei allen möglichen Bekannten, die in langen Jahren mit dem Turkestaner Leben völlig vertraut geworden waren, stets in bezug auf das Schattentheater ein völlig negatives Ergebnis hatten, während das Puppentheater von den meisten gekannt wurde, so bestätigten mir dann späterhin Kenner Turkestans, wie BARTHOLD, SAMOJLOVIČ, OLDENBURG, ZEKI VALÎDÎ und zuletzt einige geborene Turkestaner auf dem Turkologen-Kongreß in Baku, daß ihnen über ein Schattentheater in Turkestan nie das geringste bekannt geworden wäre, weder in historischen Nachrichten oder in schriftlichen Denkmälern, noch auch durch mündliche Tradition oder im praktischen Leben.

So schrieb mir z. B. SAMOJLOVIČ in einem russischen Brief vom 27. II. 1925. „Ein Schattentheater habe ich nirgends in Turkestan gesehen und niemand meldet darüber etwas. Vor vielen Jahren sprach man mir gegenüber von einem فانوس خيال in Buchara, worin ich das Schattentheater vermutete.[1]) Aber ich habe dieses Theater nirgends gesehen, obwohl ich im Jahre 1921 sechs Monate in Buchara zugebracht habe.“

SAMOJLOVIČ forderte deshalb in seiner Besprechung von JACOBs *Geschichte des Schattentheaters* (*Etnografija,* Leningrad 1926 Nr. 1/2) folgerichtig die völlige Streichung der HOUTSMA-Stelle in der Schattentheater-Bibliographie als nicht zur Sache gehörig. Ich kann für die DUKMEYER-Stelle nur das gleiche tun.

M. GAVRILOV erklärt in seinem *Kukol'nyj teatr Uzbekistana* (Das Puppentheater Uzbekistans [Turkestans]), Taschkent 1928, entschieden, daß die Ansicht von der Existenz eines Schattentheaters in Turkestan irrig sei. Es habe dort niemals ein Schattentheater gegeben und die Angabe, daß die Schattenspiele in Chokand, Taschkent, Chiva, Buchara, Samarkand häufig seien, wie JACOB a. a. O. S. 108 sagt, sei nicht zutreffend.

[1]) Unter *fânûs-i-chajâl* ist wohl nur die mit phantastischen Figuren versehene Drehlaterne oder Zauberlaterne: *chajâlî fener* zu verstehen, die sich durch die eigene Wärme dreht. Eine achteckige derartige Laterne befindet sich im Museum für Völkerkunde in Berlin. Vgl. *Türk. Bibl.* III. 23; M. TEVFÎQ: *Istanbulda bir sene* IV. 12. Diese Laterne ist offensichtlich kein Hinweis auf das Schattenspiel. Das Bild wird als Vergleich wie in GHÂLIB DEDEs *Dîvân,* Bûlâq 1252 I. 92. verwendet:

girdišdejiz felek gibi lejl u nehârde	Wie der Himmel drehen wir uns Tag und Nacht
bir šüʿle gösterir bu chajâlî fenârde	und zeigen eine Flamme in dieser Drehlaterne.
ki pîš-i-jârde döneriz gâhî dârde	Bald drehen wir uns vor dem Freund (= Gott), bald am Galgen.
ârâmymyz semâʿile-dir rûzgârde.	Unsere Ruhe ist nur durch das *semâʿ* in der Welt möglich.
girdâb-i-baḥr-i-ʿašqa batan mevlevîleriz.	Wir sind *Mevlevîs*, die in den Strudel des Meeres der Liebe tauchen.

Es gibt und gab dort niemals ein Schattentheater, wohl aber ein Puppen- oder Marionettenspiel (*kurčak ujun, kugurčak ujun*), über das wir die verschiedensten Materialien und Sammlungen in den Museen besitzen und dessen Spieler, wie alle Handwerker in Turkestan, diesem zünftfreudigsten Lande der Welt, in einer Zunft geeint waren.

Ich gehe auf die russischen Arbeiten deshalb eingehender ein, weil NÜZHET keinerlei russische Arbeiten kennt und beizieht. Trotz der Existenz des Turkologischen Instituts in Konstantinopel mit seinen reichen russischen Hilfsmitteln — es besitzt in seinen Beständen die Bibliothek KATANOVS — ist der Anschluß an die europäische Turkologie für manche türkische Gelehrte noch immer nicht leicht.

Der beste Beweis für das Fehlen des Schattentheaters in Turkestan sind die Zünfte *risâles* (*risolja*) der freien Berufe, der Musikanten, Seiltänzer, Affenführer, Schauspieler der volkstümlichen Theater, der Puppenspieler u. s. w., die in dem sog. *Mehtarlyk* vereinigt waren. Hier ist nirgends von einem Schattenspiel die Rede, immer handelt es sich in den *risâles* ausschließlich nur um das Puppenspiel.

Über das Zechenwesen vergleiche man: M. GAVRILOV: *O remeslenych cechach Srednej Azii i ich statutach — risolja* (Über die Handwerkerzünfte Zentralasiens und ihre Statuten — *Risâle*). S. A. Taschkent o. J., der schon früher eine Broschüre: *Risolja Sartovskich remeslennikov* (*Risâle* der sartischen Handwerker), Taschkent 1912 geschrieben hatte; ferner A. SAMOJLOVIČ: *Turkestanskij ustav — risolja cecha artistov* (Das turkestanische Zunftbuch der Zunft der Artisten) in *Materialy po etnografii*, III. 53—56, Leningrad 1927. Diese Arbeit wurde von ᶜABD-ÜL-QÂDIR auch ins Türkische übersetzt: *Turkestan sanatkârları loncasının risalesi* (*Risâle* der Turkestaner Handwerker-Zeche), Istanbul 1929.

An russischer Literatur über die orientalisch-türkische Theaterfrage verweise ich hiebei noch auf folgende Schriften: N. MARTINOVIČ: *Das volkstümliche Puppentheater der Sarten* in *Kazanskij Muzejnij Vestnik*, II. 1921, S. 13—24; A. SAMOJLOVIČ: *Kukol'nyj teatr v Turkestane* (Das Puppentheater in Turkestan), Leningrad 1933, worüber ich im *Archiv Orientální* I. 232, Prag 1929, referiert habe; *Teatr narodov Vostoka* (Das Theater der Völker des Orients) Leningrad 1927, worinnen das turkestanische und türkische Theater von SAMOJLOVIČ, das persische von BERTELS behandelt ist; M. F. GAVRILOV: *Kukol'nyj teatr v Uzbekistane* (Das Puppentheater in Uzbekistan [Turkestan]), Taschkent 1928; S. KRYŽICKIJ: *Ekzotičeskij teatr* (Das exotische Theater: Java, Indo-China, Türkei, Persien, Korea), Leningrad 1927.

Da das Turkestaner Marionettentheater durchaus auf das Vorbild des persischen Marionettentheaters zurückgeht, von dem es nur eine Ausstrahlung darstellt, so ist in diesem Zusammenhang vor allem das persische Theater zu betrachten. Für das persische Theater liegen einige wichtige

russische Arbeiten vor: E. BERTELS: *Persidskij teatr* in *Vostočnyj teatr,* Buch IV (Das persische Theater: Orientalisches Theater IV), Leningrad 1924, und drei Arbeiten R. A. GALUNOVS: *Pahlavan Kačal — Persidskij teatr Petruški* (*Le théâtre Guignol Persan*) in *Iran* II. Leningrad 1928, S. 25—74; *Cheime šab bāzī — Persidskij teatr marionetok* (Das persische Marionettentheater): *Iran* III. 1929, S. 1—50 und endlich: *Neskol'ko slov o perspektivach sobiranija materialov po fol'kloru i teatru v Persii* (Einige Worte über die Aussichten der Sammlung von Materialien für die Folklore und das Theater in Persien), *Doklady Akademii Nauk SSSR* 1929 B. 307—12; J. MARR: *Koje čto o Pehlevan Kečele i drugich vidach narodnogo teatra v Persii* (Einiges über den *Pehlevan Kečel* und über andere Formen des Volkstheaters in Persien), *Iran* II. 75—88.

Das angebliche Schattenspiel in Turkestan ist m. E. genau so legendenhaft, wie das Schattenspiel in Persien. Denn das *Kečel-Pehlevân*-Spiel dortselbst konnte ebenfalls nur irrtümlich als Schattenspiel aufgefaßt werden.

Verschiedene der Beweisstellen aus persischen Dichtern, die man als Beleg für die Existenz des Schattenspiels in Persien anführt, mögen allenfalls den Begriff des Schattentheaters im Auge haben; sie beweisen aber mit ihren verschwommenen mystischen Hinweisen wenig für das tatsächliche Vorhandensein des wirklich gespielten Schattentheaters in Persien selbst, solange nicht gesicherte Belege oder wenigstens ein genauer Hinweis auf ein wirkliches Spiel oder Textproben eines echten Stückes oder als unanfechtbare Zeugen richtige Schattenspielfiguren vorliegen. Das ist bis jetzt nicht der Fall.

Daß sich die Stelle bei NIẒÂMÎ (JACOB: *Iskenders Warägerfeldzug,* Glückstadt 1935, S. 57) eindeutig auf das Schattenspiel bezieht, steht trotz des Hinweises auf den Namen *Chajâlî,* den sich NIẒÂMÎ in der Einleitung des *Iskender-nâme* im Hinblick auf seine epische Tätigkeit beilegt, m. E. nicht eindeutig fest. JACOB gibt die Stelle folgendermaßen wieder:

Die Phantasie, belebt von Peri-Gunst
belehrt mich in der Schattenspielerkunst.

Auch im *Geršâsp-nâme* (*Le Livre de Gerchâsp, Poême persan d'Asadî junior de Ṭoûs,* publ. et trad. p. CL. HUART, *PÉLOV* 6. sér. vol. 2. tome I. Paris 1927) Vers 125 f. möchte ich zu bedenken geben, ob hier nicht das gleiche Bild vorliegt, wie bei den Schattenbildern in PLATONs *Politeia* VII. 514 a ff.[1])

Die Übersetzung der *Geršâsp*-Stelle lautet: „[Die Welt] gleicht einem spielkundigen Zauberkünstler, der auf dem Vorhang Schatten erscheinen zu lassen versteht. Zwei Vorhänge befestigt sie in dieser lasurfarbenen

---

[1]) Vgl. ERNST HOFFMANN in der Zeitschrift *Sokrates* VI. S. 11—12.

Kuppel: bald einen schwarzen, bald einen gelben: im Spiel läßt sie auf diesen beiden Vorhängen als Schatten Lebewesen aller Art hervortreten."

Der Ausdruck *chajâl* ist durchaus nicht eindeutig auf das Schattenspiel zu beziehen, falls nicht die vollständige Bezeichnung vorliegt: *ẓill-i-chajâl* oder *chajâl aẓ-ẓill*. Gerade das Wort *chajâl* hat mit zu der größten Verwirrung Anlaß gegeben.

Leider ist bisher der Gebrauch des Wortes *chajâl* in der arabischen, persischen und türkischen Literatur noch keineswegs erschöpfend behandelt worden. Einen Versuch für das Arabische machte K. INOSTRANCEV: *K upominaniju* خيال*'a v arabskoj literaturě* (Zur Erwähnung von خيال in der arabischen Literatur) in *Zapiski Vostočnogo Otděl. Imp. Russk. Archeol. Obščestva* XVII. 0164—66, St. Petersburg 1907.

Interessant ist, daß der Ausdruck *chajâl aẓ-ẓill* 1909 in der Zeitung *Moajjad* als arabische Entsprechung für Kino (Cinématographe) vorgeschlagen worden ist (*RMM* IX. 497).

Im Osmanischen allerdings löst der Ausdruck *chajâl* unwillkürlich den Begriff: „Schattenspiel, *Karagöz*" mit allen dazu gehörigen Eigenheiten aus, wie eine von FÂIQ REŠÂD: *Küllijât-i-leṭâif*, Istanbul 1328. I. 122 berichtete Anekdote beweist. Hier wird von dem Dichter ZÂTÎ erzählt, daß er von dem Dichter JAḤJÂ, dem Verfasser einer *Chamsa*, und von dem Dichter CHAJÂLÎ, die er beide wenig schätzte, zu sagen pflegte: „JAḤJÂ ist unter den Dichtern wenigstens noch ein *kitâbî* (einer, der einer anerkannten Religion angehört; hier allerdings auch zugleich eine Anspielung auf das von ihm verfaßte Werk); aber CHAJÂLÎ ist kein *kitâbî*, er ist nur ein Zigeuner", (ein deutlicher Hinweis auf die übliche Auffassung des *Karagöz* als Zigeuner).

Der auch sonst sich als Dichtername findende Ausdruck *Chajâlî* wird in erster Linie für den Schattenspieler, den *Karagözğü*, gebraucht. Daneben findet sich auch die Form *chajâl-bâz*. Aber *chajâl-bâz* bedeutet durchaus nicht immer „Schattenspieler" im eigentlichen Sinn. Während dies bei MESᶜÛDÎ: *Suhejl u Nevbehâr*, Hannover 1925, S. 22 Vers 10 zutrifft:

kiši kim chajâl-bâz ojnyn bilür	Einer, der das Schattenspieler-Spiel kennt,
čadyr dutuben geğe ojnar olur	spannt das Zelt auf und spielt in der Nacht,

mußte ich mich bei MEḤMED ŠEFÎQS *Kitâb-i-Šefîq-nâme*, Konstantinopel 1288. S. 9 ff. in mühsamer Kleinarbeit davon überzeugen, daß der Inhalt des unsinnig geschraubten und schwierigen Artikels mit dem vielversprechenden Titel: *Chajâl-bâzân-i-chejme-i-tezvîr u telbîs* (Die Schattenspieler des Zeltes der Intrige und des Schwindels) nichts mit dem Schattenspiel zu tun hat, sondern drei Anekdoten über betrügerisches Verlieren von

Sachen, über Pferdediebstahl und das schwindelhafte Hineinschmuggeln einer Zauberflasche in eine Moschee bietet.

Ebenso ist *chajâl-bâz* in dem von ḤÜSEJN KÂẒIM QADRÎ: *Türk lughaty* II. 588 zitierten Vers in übertragenem Sinn gebraucht:

verâ-i-perdede jakmyš čyrâgh-i-churšîdî	Der Schattenspieler der Zeit hat hinter dem Vorhang die Sonnenlampe angezündet.
chajâl-bâz-i-zemâne ne gösterir görelim	Wir wollen sehen, was er zeigen wird.

Ein als Spottvers gegen QAṢṢÂB, den Inhaber der Zeitung *Chajâl,* gebrauchter Vierzeiler in der satirischen Zeitschrift *Qahqaha* Nr. 17 zeigt auch dieses Spielen mit den wechselnden Begriffen:

nâdâne bir dejerli temâšâ gelir chajâl	Dem Unverständigen erscheint das *Chajâl* als ein wertvolles Schauspiel.
dânâje luᶜb-i-qahqaha-efzâ gelir chajâl	Dem Verständigen erscheint das *Chajâl* als ein zum Lachen bringendes Spiel.
sirrin verâ-i-perdede pinhân olan bilir	Sein Geheimnis weiß nur der, der hinter dem Vorhang verborgen ist.
châriǧde sejr edenlere gûjâ gelir chajâl.	Den es von draußen Betrachtenden kommt es wie ein *Chajâl* vor.

Die Annahme eines Schattentheaters in Turkestan beruht offensichtlich auf einer Irreführung durch die Bezeichnung, die dort für die eine der beiden Puppenspiel-Kategorien üblich ist. Das Puppentheater zerfällt nämlich in Turkestan wie auch in Persien in zwei scharf voneinander geschiedene Kategorien: in das *Čadyr-i-chajâl* (*čadyr-i-chajol*), das DUKMEYER als *Tschadar-Chajal,* „das Zelt der Phantasie" anführt: nämlich das Marionettentheater mit zahlreichen, an Schnüren bewegten Puppen und das *Dast kurčak* oder *kol kurčak,* das Kasperle-Theater (russisch *Petruška,* ukrainisch *Vanka rutjutju*), das mit nur zwei handgeführten Puppen gespielte Spiel. Auf beide werde ich ausführlich eingehen.

Es ist bemerkenswert und überraschend, daß der Einfluß der persisch-islamischen Kultur in Turkestan so groß war, daß Turkestan nicht nur das persische Marionettentheater übernahm, sondern es auch nach China weiterzugeben vermochte: Das Puppenspiel soll im 7. Jahrhundert von Turkestan, von Kuča aus, nach China eingeführt worden sein. Von Persien aus hat das Puppenspiel seinen Weg auch nach Rußland gefunden. Der als so übermächtig erscheinende chinesische Kultureinfluß war dagegen nicht

stark genug, um das chinesische Schattenspiel in Turkestan einzubürgern. Das chinesische Schattenspiel ist in Turkestan völlig unbekannt.

Vielleicht liegt der Grund für diese Erscheinung letzten Endes im Buddhismus. Hierauf weist Zekî Valîdî in einem Brief hin. In den soghdisch-buddhistischen Texten wird die Schauspielerkunst als Sünde bezeichnet. Daraus ist zu entnehmen, daß es schon in vorislamischer Zeit in Turkestan eine Theaterkunst und irgendwie geartete schauspielerische Vorstellungen gegeben hat und daß die Verbreitung des Buddhismus dieser Kunst nicht günstig gewesen ist. Vielleicht hat gerade der Buddhismus die Ausbreitung des chinesischen Schattenspiels verhindert, während der duldsamere Islam die Ausbreitung des persischen Puppenspiels wenn auch nicht direkt begünstigte, so doch tolerierte.

Auch Le Coq: *Volkskundliches aus Ostturkistan,* Berlin 1916, S. 8—9, versteht unter dem Einfluß der Jacobschen These unter *chajâl* in Turkestan das Schattenspiel, dem er zutreffend das Marionettentheater (*qáwurğáq, qórćaq* قورچاق, im Osten *qónčaq* قونچاق gegenüberstellt. Er muß aber gleichfalls gestehen, daß es ihm nicht geglückt ist, diese beiden Unterhaltungsarten, die es nach seinen Worten früher überall gegeben habe, die aber allmählich ungebräuchlich geworden seien, irgendwo aufzufinden.

Der Grund liegt eben in dem Fehlen des Schattentheaters in Turkestan. Auch bei allen anderen Türkvölkern gibt es kein Schattenspiel. Die Baschkiren z. B. haben nach dem Zeugnis Zekî Valîdîs kein solches, sondern nur Puppenspiele für Kinder, über die aber bisher noch niemand gearbeitet hat. Zekî Valîdî besuchte 1927 mit mir in Konstantinopel eine *Karagöz*-Vorstellung in der Nähe der Bajezîd-Moschee: es war die erste Vorstellung, die er in seinem Leben sah. Erst durch die Europäer wurde er, wie er lachend gestand, wie viele andere orientalische Gelehrte auf diese Art türkischer Volkskunst aufmerksam gemacht. In seiner Heimat Baškirien und in Turkestan hatte er nie von einem Schattenspiel auch nur gehört, viel weniger eines gesehen.

DAS PERSISCHE THEATER.

Ta'zije.

Im Hinblick auf die Stellung des Turkestaner Theaters möchte ich zuerst näher auf das persische Theater und die darauf bezüglichen neueren Arbeiten eingehen.

Bertels: *Persidskij teatr* (Das persische Theater) soll hier nur gestreift werden, da sein Buch hauptsächlich wegen der Notzeit, in der es geschrieben wurde, und infolge der fehlenden Vorarbeiten, wenig befriedigend ausgefallen ist. Da Bertels das ganze persische Theater behandelt und in einem eigenen Kapitel sogar die religiöse Übung des *zikr*, d. h. hier den Derwischtanz der *Mevlevî* und *Qâdirî* (sic!) zum persischen Theater-

wesen gestellt hat, so hätte man um so mehr erwarten können, daß er auf das nationale Marionettentheater und das strittige Schattenspiel in Persien wenigstens andeutungsweise eingegangen wäre.

BERTELS, von dem hier auch seine *Persidskaja „lubočnaja“ literatura* (Die persische Volksliteratur) in der OLDENBURG-Festschrift, Leningrad 1934, S. 83—94, beizuziehen wäre, behandelt in erster Linie das persische „Mysterienspiel“ der *taᶜzije,*[1]) ohne jedoch zum Vergleich die mittelalterlichen europäischen Mysterienspiele näher heranzuziehen. Die *taᶜzije*-Spiele sind nicht, wie man annehmen sollte, eine uralte Volkstradition. Sie tauchen in Persien erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Safeviden-Dynastie und der Festsetzung des Šîᶜismus als Staatsreligion auf. EDW. BROWNE: *A history of Persian literature* IV weist auf die verhältnismäßig magere historische Basis bei ṬABARÎ und den ältesten arabischen Historikern hin.

Schon MEZ stellte in seiner *Renaissance des Islams,* Heidelberg 1922, S. 65, fest, daß die heute üblichen Passionsspiele früher nirgends Erwähnung gefunden haben. Er kann nur aus CHWÂREZMÎ einen Ausspruch der Frau SUKAINAH, der Tochter ḤUSAINs anführen, der aus einem derartigen Dramenspiel zu stammen scheint.

BERTELS gibt zum Schluß eine vollständige russische Übersetzung des Mysteriums: „Der Märtyrertod des HURR IBN JAZÎD durch ABU-L-QÂSIM MUḤAMMED AL-CHÛNSÂRÎ“ nach einem Teheraner Druck von 1314.

A. CHODZKO hatte in seiner verdienstlichen Arbeit: *Théâtre Persan, Choix de téaziés ou Drames traduits pour la première fois du Persan,* Paris 1878, eine Anzahl solcher *taᶜzije,* von denen er 33 aufzählt, nach dem in seinem Besitz befindlichen Exemplar des Repertoires dieser anonymen Mysterienspiele, das er von dem Eunuchen ḤUSAIN ᶜALÎ CHÂN, dem Direktor der Theateraufführungen am Hof zu Teheran, erworben hatte, in Übersetzung gegeben, nämlich: 1. Die Botschaft Gottes; 2. Der Tod des Propheten; 3. ᶜOMAR bemächtigt sich des Gartens von Fedek oder „Der Garten der FÂṬIMA; 4. Das Mysterium ᶜALÎs; 5. Ein Kloster europäischer Mönche.

Dazu kommt noch das *taᶜzije*-Repertoire bei LEWIS PELLY: *The Miracle Play of Hasan and Husain,* London 1879, 2 Bände, und bei BEREZIN, *Putešestvije po sěvernoj Persii* (1842—43) (Reise im nördlichen Persien), Kazan 1852.

Die wichtigste Arbeit auf dem Gebiete der persischen Dramenliteratur stellt unstreitig A. KRYMSKIJ dar: *Pers'kij Teatr.* (*Théâtre Persan, son*

[1]) Bei dem Ausdruck *taᶜzije* möchte ich auf J. RYPKA, *Archiv Orientální* II. 174 A. 1. verweisen, der mit KRYMSKIJ feststellt, daß dieses Wort im Persischen einen sehr weiten Sinn hat und alle Moḥarrem-Trauerkundgebungen für ḤUSEJN bezeichnet, während für das religiöse Drama selbst der Ausdruck *taᶜzije-šäbih* oder *taᶜzije-gärdáni* gebraucht werden müßte.

origine et son développement) in *Zbirnik istoryčno-filologičnoho viddilu.* Ukr. Akad. Nauk Nr. 6, Kiew 1925, Sonderdruck aus Band III: *Istoria Persii ta ii pis'menstva,* mit 5 Bildern. Man vergleiche hierzu KRYMSKIJ: *Istoria Persii, jeja literatury i dervišeskoj teosofii* (Geschichte Persiens, seiner Literatur und Derwischtheosophie) III. Moskau 1906.

Wichtig ist hierin vor allem die *Ta^czije*-Bibliographie S. 47—57, die bis zum Jahre 1924 reicht. Sie wurde für die russischen Erscheinungen bis 1929 fortgesetzt in B. WARNEKES *Pidsumky vyvčennja schidnoho teatru v SRSR pislje 1917 r.* (Ergebnisse der Erforschung des Orientalischen Theaters in Sowjetrußland nach dem J. 1917) in *Schidnij Svit,* 1929, Nr. 3, S. 204.[1]) Die KRYMSKIJ-Bibliographie umfaßt seit 1780 71 Werke außer den 8 älteren Werken. Dazu kommen noch drei persische Schriften, aus denen die *rouze-chân* zu schöpfen pflegen. Als *Taᶜzije*-Probe ist das Stück: „Der Garten der FÂṬMA, der Tochter des Propheten", S. 58—70, in ukrainischer Übersetzung gegeben.

Es existiert bereits eine ziemlich umfangreiche Übersetzungsliteratur solcher Stücke, von denen manche allerdings auf ein und dieselbe Vorlage zurückgehen.[2])

Mit den der christlichen Passion entsprechenden Beweinungsriten für die Leiden des hlg. Hauses ᶜALÎ in den ersten zehn Tagen des Moḥarrem sucht KRYMSKIJ in vorsichtiger Weise die dramatischen Zeremonien des altsemitischen ADONIS-TAMMUZ-Kultus in Mesopotamien in Beziehung zu bringen.

Bei den eigentlichen theatralischen Vorstellungen der *Taᶜzije* kann man von einem hohen Alter nicht recht sprechen. Die Aufführungen sind ganz jung: Sie stammen erst aus dem Ende des 18. Jahrhunderts und dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Im 17. Jahrhundert sind nur ᶜ*Âšûrâ*-Feiern mit Kostümierung bezeugt (HEMM 1624 in Isfahan, OLEARIUS 1637 in Šamacha und Isfahan, RAPHAEL DU MANS 1660 in Isfahan, TAVERNIER 1667,[3]) CHARDIN 1674, DE BRUYN 1704). Erst Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt sich die Maskeraden-Prozession zu einem stark dramatisierten Umzug mit Dekorationen. Ob bei dieser fortschreitenden Dramatisierung nicht letzten Endes, gerade weil die Entwicklung erst so spät erfolgt, an europäische oder andere Einwirkungen zu denken ist, ist nicht ganz klar.

---

[1]) Vgl. RYPKA, a. a. O., S. 177. A. 1.

[2]) ib. 179—180.

[3]) Ich verweise neben der Genfer Ausgabe 1681 S. 185 auf den Nürnberger Druck vom gleichen Jahr JOHANN BAPTISTEN TAVERNIERS *Vierzigjährige Reise-Beschreibung,* S. 178—80. Nicht genannt ist bei KRYMSKIJ: SALMONS UND VAN GOCH: *Die heutige Historie und Geographie oder der gegenwärtige Staat vom Königreich Persien,* Flensburg und Altona 1739, S. 248 ff., wo Vorstellungen auf Wagen geschildert werden; ferner ARTHUR CONOLLY: *Journey to the north of India overland from England through Russia, Persia and Afghanistan.* London 1834. 2 vol. Vgl. RITTER: *Erdkunde von Asien* VI. 1. S. 298.

Seit 1808 sind in Schiraz und Teheran unbestreitbare *Taᶜzije*-Theaterstücke bezeugt (MORIER 1808). Die Provinz aber scheint noch lange keine derartigen Stücke gekannt zu haben. Für das Kaukasusgebiet werden *Taᶜzije*-Vorstellungen seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts erwähnt (Erivan 1820, Baku 1858).

Die weiteren Ausführungen KRYMSKIJs über die Aufführung dieser als Gott wohlgefällig geltenden Stücke, über die primitiven Dekorationen und die anachronistischen Kostüme u. s. w. bieten Bekanntes.

Neu und wichtig ist aber, was KRYMSKIJ über die religiösen Possenspiele sagt, die angeblich gegen den aus nationalen Gründen verhaßten sunnitischen Chalifen ᶜOMAR (634—44) gerichtet sind: die sog. *ᶜOmer-košan* (auch *Qätl-i-ᶜOmer*), die zur Erinnerung an die Ermordung ᶜOMARs durch den christlichen Sklaven ABÛ LULU FÎRÛZ, genannt ŠOĠÂᶜ-ED-DÎN, aufgeführt werden. Ursprünglich ist mit diesem Namen eigentlich der ommajadische Feldherr ᶜOMAR IBN SAᶜD gemeint. Das Spiel stellt eine ausgesprochene Parodie auf die *Taᶜzije*-Aufführungen dar und wird vom 9. Rebîᶜ I. ab drei Nächte hindurch aufgeführt. KRYMSKIJ stützt sich auf das Zeugnis MINORSKIJs, K. SMIRNOVs (*Persy*, „Die Perser", Tiflis 1916) und C. J. WILLs (*Persia as it is*, London 1886).

In dem Stück tritt der professionale Komiker (*lûṭî*) als Molla in der Rolle eines *rouze-chân* auf und singt Verulkungslieder in *Taᶜzije*-Form. Bei dem unter Musikbegleitung erfolgenden Umzug der Schauspieler mit ᶜOMAR an der Spitze erscheinen auch Engel und Teufel und zuletzt der *Šajṭân* selbst. Nach einer Reihe komischer Szenen folgt eine Apotheose des ᶜOMAR, der in die Hölle fährt. Zum Schluß wird eine den ᶜOMAR darstellende Puppe verbrannt.

Die *Taᶜzije* behandelt knapp zusammenfassend HERBERT DUDA in seiner Leipziger Probevorlesung: *Das Persische Passionsspiel* in *Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft*, 49. Jahrg. Berlin 1934, S. 97—114. Er gibt hier ein anschauliches Bild dieses Zweiges islamisch-religiöser dramatischer Kunst. Die von ihm angeführte Literatur umfaßt 27 Nummern.

W. LITTEN: *Das Drama in Persien*, Leipzig 1929, hat in Faksimile in glänzender Aufmachung 15 solcher *Taᶜzije*-Stücke herausgegeben und in einer knappen Einleitung das geschichtliche Werden dieser Mysterienspiele zu erläutern versucht. Er ist aber nicht über CHODZKO hinausgekommen, der Europa ein getreues Bild des persischen Theaters durch Übersetzung einiger Stücke gezeichnet hatte, oder über BERTELS oder gar über KRYMSKIJ, die er beide nicht kennt.

Ich kann offen gestanden die Vorzüge solcher Faksimile-Ausgaben von nachlässig geschriebenen, ziemlich modernen Kopien (von den zwei datierten Stücken stammt das ältere aus dem Jahre 1831/2) für ein breiteres Publikum nicht recht einsehen. Der Natur der Sache nach richtet sich eine

solche Veröffentlichung nur an einige wenige Fachgelehrte. Alle Schwierigkeiten der Handschrift bleiben ungelöst. Trotz anderslautender Äußerungen mancher europäischer Orientalisten, die ein ganz unzutreffendes Bild von dem Umfang und der Intensität der von den europäischen Gelehrten gelesenen orientalischen Texte geben, muß ich Prof. ZEKÎ VALÎDÎ, dem ehemaligen Historiker der Istanbuler Universität, beipflichten, der mehrfach nicht mit Unrecht betont hat, daß die europäischen Orientalisten oftmals viel zu apodiktisch seien, ohne daß ihren Urteilen vielfach ein so umfassendes und tiefgehendes Lesen und Studium der zahllosen orientalischen Texte zu Grunde liegt, wie man annehmen müßte. Die Orientalisten, die orientalische Texte, besonders Handschriften, so fließend wie irgendwelche Unterhaltungsliteratur ihrer Muttersprache zu lesen vermögen, sind nicht zahlreich. Jedenfalls wäre neben der Faksimile-Ausgabe, bei der das eigentliche Verdienst dem mechanischen Reproduktionsverfahren zukommt, eine wirkliche Bearbeitung, wenn auch nur kursorischer Art erwünscht und erforderlich gewesen.

LITTEN, der im Dezember 1931 verstarb, hat eine Bearbeitung der Sammlung nicht gegeben. Seine Tätigkeit beschränkte sich auf die Beigabe einer durchaus unzureichenden Einleitung, die auch die 1929 bereits vorliegenden russischen Arbeiten ganz außer Betracht läßt.

LITTEN weist außer auf CHODZKO noch hin auf J. MORIER: *Second Voyage en Perse,* Paris 1818; ferner auf GOBINEAU: *Les religions et les philosophies dans l'Asie Centrale,* Paris 1865, der ein ganzes Stück: *Les Noces de Kassem* gibt; auf LEWIS PELLY: *The miracle play of Hasan and Husain,* London 1879, wo von einem Repertoire von 52 Stücken, die PELLY sammeln ließ, 37 *ta^czije* von WOLLASTON übersetzt sind, während 15 Stücke zurückgestellt wurden,[1]) und schließlich auf IVAR LASSY: *The Muharrem Mysteries,* Helsingfors 1916, über die *Ta^czije* im Kaukasus.

Eine eingehende Besprechung des LITTENschen Buches gab J. RYPKA im *Archiv Orientální* II. 174—83 mit sehr viel neuem Material. Hier werden die bei LITTEN allzu künstlich konstruierten Entwicklungsperioden der *ta^czije* auf das richtige Maß zurückgeführt. Ein kurzer Artikel über das Buch erschien von HERBERT DUDA in der Zeitung *Türkische Post* IV Nr. 244. Darin gibt er die Übersetzung einer Probe des Stückes, „wie Ibrahim den Ismail um Gottes willen opfert" (Stück 1).

Außer auf BROWNE IV. 172—194 ist hinzuweisen auf ED. MONTET: *La religion et le théâtre en Perse* in *Revue de l'histoire des Religions* XIV; FIDA HUSAIN: *On the Origin of Taziah keeping in Fudie* in *The Aligarh Monthly,* Nov. 1913. Über Indien ist auch auf GARCIN DE TASSY: *Mémoire sur les noms* S. 109 zu verweisen.

---

[1]) Man vergleiche HORN: *Geschichte der Persischen Literatur,* Leipzig 1909, S. 201 ff.

über die *Taᶜzije* in Konstantinopel, die im Perser-Chan stattfand, vergleiche man VL. A. GORDLEVSKIJ: *Dni Moharrema v Konstantinopolě* (Die Muḥarrem-Tage in Konstantinopel) in *Sbornik Muzeja Antropologii i Etnografii*, VII. 167—72.

Eine gute Schilderung der durch besonderen Fanatismus ausgezeichneten nächtlichen *taᶜzije*-Feiern in Kermânšâh gibt L. PERLIN: *Očerki Zapadnoj Persii* (Skizzen aus Westpersien. Brief aus Kermanschah) in *Novyj Vostok* III. 1923 S. 443—45. Bemerkenswert ist die Sitte, leichte Verbrecher bei der Feier zu amnestieren, wobei diese sich allerdings Wunden am Kopf beibringen mußten.

Die *taᶜzije* im Kaukasus, dessen durchaus šîᶜitische Bevölkerung wie die Azerbajǧans völlig unter persischem Kultureinfluß steht, behandelt mit Anschaulichkeit und Sachkenntnis der Armenier V. PAPAZIAN in seinen Erinnerungen: *Teatr v .... Persii: Iz vospominanij V. Papaziana* (Das Theater in Persien. Aus den Erinnerungen V. PAPAZIANs), in *Kavkazskij Věstnik* III N. 8/9, Tiflis 1902, S. 152—60. Der Artikel ist aus dem Armenischen ins Russische übersetzt. PAPAZIAN schildert die „Religiöse Oper", wie er die *taᶜzije* nennt, die in Persien in eigens hiefür errichteten ovalen, mit Segeltuch überdeckten Bauten (*tekije*) mit einer in der Mitte aus Ziegelsteinen aufgemauerten Szene oder in Zelten in den ersten neun Tagen des Muḥarrem unentgeltlich und deshalb unter stärkster Beteiligung der ganzen Bevölkerung aufgeführt wird. PAPAZIAN gibt von zwei besonders beliebten wirkungsvollen Stücken der Serie: „Im Kloster der christlichen Mönche" und „Das Christenmädchen", das etwa 1860 zum erstenmal aufgeführt wurde, die Inhaltsangabe. Er nennt außerdem noch vier andere Stücke: „Der Garten der FÂṬMA"; „Der Märtyrertod des ᶜABBÂS"; „Die Waisen ḤUSAINs" und „Die Heirat QÂSIMs".

Dramatisch schwach, wie die von anonymen Autoren verfaßten Stücke selbst, ist auch die Darstellung und die Aufführung. Im Gegensatz zu dem persischen *temâšâ* (Schauspiel) oder *täqlîd,* das sehr gute Schauspieler verlangt, legt die *taᶜzije* weniger Wert auf besonders gute Schauspieler als auf besonders gute Stimmen. Die starke Phantasie der Zuschauer hilft über alle Mängel hinweg. Zudem sind die persischen Schauspieler, was PAPAZIAN zugeben muß, besser als die armenischen. Für unsere Begriffe wirken die Aufführungen operettenhaft. Der Perser hat Sinn und Liebe und unbestreitbares Talent für Theateraufführungen, mehr noch als die Armenier, die früher fast ausschließlich auch für das osmanische Theater die Schauspieler stellten. Das bestätigt jeder, der unter Persern gelebt hat. Man vergleiche z. B. SAAD: *Sechzehn Jahre als Quarantäne-Arzt in der Türkei,* Berlin 1913, S. 197.

Auf dem Turkologenkongreß in Baku 1926 zeigte man einen höchst instruktiven Film mit Szenen einer *Taᶜzije,* der allerdings aufklärerische antireligiöse Ziele verfolgte und die Unsinnigkeit der blutigen Bußübungen

erweisen sollte. Über die Selbstzerfleischer (*sîne-zän, zenğîr-zän, qâmä-zän*), die sich mit Faustschlägen und Ketten die Brust bearbeiten oder mit Schwertern die Stirne zerhacken, verweise ich auf FOZY CHURI: *Šachsej-Vachsej* in *Golos Moskvy* 7. II. 1910 mit dem Bild einer solchen Prozession in Buchara und auf S. V. FARFOROVSKIJ: *Šahsej-Vachsej* (für Transkaukasien und Persien) in *Priroda i ljudi* St. Petersburg 1914 Nr. 21.[1])

Die russischen Orientalisten haben das ihnen bei ihrer Betätigung in Persien sehr nahe liegende Problem des persischen Theaters energisch in Angriff genommen und in mancher Hinsicht bereits einer befriedigenden Lösung zugeführt.

BERTELS zieht, wie schon erwähnt, auch Fernerliegendes in das Theaterproblem mit ein, nämlich die Possenreißer und Akrobaten und die Komödianten, die aber mit dem eigentlichen Theater wenig zu tun haben. Die alte nationale persische Komödie, die charakteristischerweise wie die japanische mit Masken arbeitet, übergeht er ganz. Er führt keinerlei wirklich persische Theaterstücke an. Denn die Probe, die er gibt: „Der Arzt wider Willen" ist eine persische Literatenübersetzung des MOLIÈRE-schen Lustspiels. Ebenso wenig können die Stücke des MÎRZÂ FETḤ ᶜALÎ ACHONDZÂDE für die persische Literatur in Anspruch genommen werden: Sie sind von einem Azerbajğaner in azerbajğanisch-türkischer Sprache unter europäisch-russischem Kultureinfluß geschrieben.

ACHONDZÂDE oder ACHUNDOV.

ACHONDZÂDE,[2]) geb. 1812 in Šeki (Nucha), gest. 1878 in Tiflis, war russischer Untertan, hatte russischen Offiziersrang und stand völlig unter russischer Kultureinwirkung. Er hatte die Stellung eines Dolmetschers beim Statthalter des Kaukasus, dem Großfürsten MICHAEL, inne. Er schrieb seine Lustspiele nach russischem Muster für seine türkisch sprechende Heimat Azerbajğan jedenfalls nicht deshalb türkisch, wie BERTELS anzunehmen scheint, um dadurch der Zensur in Persien zu entgehen, die ihn in Russisch-Azerbajğan nicht weiter interessieren konnte. Manche Azerbajğaner betrachten allerdings, wovon ich mich auf dem Turkologen-

---

[1]) Vgl. das Bild bei KLUTE: *Handbuch der Geographie: Vorder- und Südasien*, S. 84, Nr. 71. „Die blutbesudelte fanatische Menge während des Muharremfestes in Saru".

[2]) Über ACHUND-ZÂDE vergleiche man: FERIDUN BEJ KOČERLI: *Azerbajğân edebîjâty târîchi materiallary* Baku 1925, S. 468—513; JÛSUF BEJ VEZIROV: *Azerbajğân edebîjâtyna bir naẓar*, Istanbul 1337, S. 46—49; *Sâl-nâme-i-servet-i-fünûn* III. 1328, S. 187—96; DR. A. CAFEROĞLU: *Mirza Feth-Ali Ahundzade* in *Azerbaycan yurt bilgisi* II. Istanbul 1933, S. 436—43 und *Mirza Feth-Ali Ahundzade hakkında bir vesika* ib. III, 1934, S. 41—45; BROWNE a. a. O. IV. 459 f. Zum 100. Geburtstag des Dichters schrieb HAKVERDIJEV ein einaktiges Stück: *Mirza Fätäli Achundov*. Vgl. auch *Sâlnâme-i-servet-i-fünûn* III. 1328, S. 187—196: AKČURAOGHLU JÛSUF: *Türklik*.

kongreß in Baku überzeugen konnte, ihr azerbajǧanisches Türkisch für ein vulgäres Persisch, dem das richtige Persisch als Schriftsprache gegenübersteht.

Es ist hier der Platz, einiges über FETḤ ᶜALÎ ACHONDZÂDE zu sagen, dessen Bedeutung weit über seine Heimat hinaus sich auch auf Persien und die Türkei erstreckte.

Die sechs Komödien ACHUNDOVs wurden erst in türkisch-azerbajǧanischer Sprache[1]) gedruckt, als sie schon längst in russischer Übersetzung 1269/1863 erschienen waren. Sie erschienen unter dem Titel: *Temsîlât-i-kapudan Mîrzâ Fetḥᶜalî Achûnzâde (Komedii i povĕst' kapitana Mirzy-Fet-Ali Achundova)*, „Theaterstücke des Kapitäns M. F. A.“; russ.: „Komödien und Erzählung[2]) des Kapitäns .... ACHUNDOV“. Tiflis 1277. Gewidmet ist das Buch dem Feldmarschall Fürst ALEXANDER BARJATINSKIJ.

Es sind folgende Stücke: 1. *Ḥikâjät-i-Mollâ Ibrâhîm Chälîl-i-kimjâgär* (Der Alchemist Mollâ Ibrâhîm), geschr. 1267; 2. *Ḥikâjät-i-Musy Žurdan-i-ḥäkîm-i-näbâtât vä Därvîš Mustaᶜlî Šâh-i-ǧâdûgär-i-mäšhûr* (Der Botaniker Monsieur Jourdan und der berühmte Zauberer Derwisch Mustaᶜlî Šâh), geschr. 1267; 3. *Ḥikâjät-i-Chirs-i-koldur basan* (Der Bär, der den Wegelagerer, Räuber, faßt), geschr. 1268: 4. *Särgüzäšt-i-Väzîr-i-Chân-i-Särâb* (Das Abenteuer des Vezîrs des Chans von Serâb — Der Vezîr von Lenkoran), geschr. 1267; 5. *Särgüzäšt-i-Märd-i-chasîs* (Der Geizhals, bekannter unter dem Titel *Ḥâǧî Kara*), geschr. 1267; 6. *Murâfaᶜa väkîllärinin ḥikâjäti šähr-i-Täbrîzde* (Die Geschichte der Advokaten in der Stadt Tebriz)[3]).

Die sechs Komödien und die oben erwähnte Erzählung, die BROWNE irrig als siebente Komödie bezeichnet, wurden 1871 von MÎRZÂ MUḤAMMED ǦAᶜFAR, dem Hauptsekretär des ŠÂH-ZÂDE ǦELÂL-ED-DÎN MÎRZÂ ins Persische übersetzt. Die 1871—74 in Teheran mit dem Titel: *Temsîlât. Terǧeme-i-Mirzâ Ǧaᶜfer-i-Qaraǧadaghî* lithographierten Stücke galten merkwürdigerweise bei den europäischen Orientalisten als persische Originalschöpfungen und man behandelte sie dementsprechend, woran auch das Erscheinen des türkischen Originaltextes, Tiflis 1877, nicht viel änderte. Die angeblich bereits 1269/1853 erschienene russische Übersetzung konnte

---

[1]) Auf dem Titel heißt es: „in tatarischer Sprache“.

[2]) Dieser Zusatz steht deshalb dabei, weil als Schluß eine Erzählung beigefügt ist: *Aldanmyš kavâkib. Ḥikâjet-i-Jûsuf Šâh* (Die betrogenen Sterne. Erzählung von Jûsuf Šâh), die 1273/1857 verfaßt worden ist. Es ist eine merkwürdige tragische Version des Themas: „Chalife für einen Tag“ aus der Safeviden-Geschichte. Herausgegeben und übersetzt ist sie von LUCIEN BOUVAT, *Journal Asiatique* 1903. S. 393—489; von E. ROSZ, *JRAS* 1895, S. 537—69; Text herausg. von E. SELL, Madras 1889.

[3]) Von den in neuer lateinisch-azerbajǧanischer Schrift wieder gedruckten Stücken des „MIRZÄ FÄTÄLI ACHUNDZADÄ“ sind mir bekannt: *Nabatat häkimi musjo Zordan.... ; Sarab chany veziri; Haǧi Kara; Murafää väkilläri* und *Aldanmyš kävakib*, sämtlich Baku 1926.

ich nicht weiter feststellen. Jedenfalls steht fest, daß Graf WORONZOFF sich im Theater in Tiflis an den russisch aufgeführten Komödien ergötzte (GORDLEVSKIJ: *Zamětki o „Tureckom Sobranii"*. *Drevnosti Vostočnyja* IV. Nr. 1. S. 5). Die französische Übersetzung der Stücke durch KARL BERGÉ ging durch die Schuld des Direktors der Eremitage GILLES verloren. (ADOLF BERGÉ: *Dichtungen transkaukasischer Sänger*. Leipzig 1868. S. XIII. f.)

Aus dem Persischen fanden folgende Übertragungen in europäische Sprachen statt: *The Vazir of Lankurán, A Persian play* ... durch W. H. D. HAGGARD and G. LE STRANGE, London 1882; *The Alchemist, A Persian play* ... durch GUY LE STRANGE in *The Journal of the Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, New Series XVIII, 1886; *Trois Comédies traduites du dialecte Turc-Azéri en Persan et publiées d'après l'édition de Téhéran* durch C. BARBIER DE MEYNARD und S. GUYARD, Paris 1886 (es sind dies Nr. 1; 3 und 6 der Tifliser Ausgabe); *Tre persiske Skuespil oversatte af* CHRISTIAN MOHN, Napoli 1888; *Monsieur Jourdan, Neupersisches Lustspiel* ... durch A. WAHRMUND, Wien, Leipzig 1889; *To persiske Skuespil* durch CHRISTIAN MOHN, Bergen 1890; *Three Persian plays* durch A. ROGERS, London 1890; *Drei neupersische Lustspiele* durch L. PASSARGE, Halle 1901.

Dem stehen in viel geringerer Zahl die Übersetzungen direkt aus dem Azeri gegenüber: *L'Alchimiste* durch BARBIER DE MEYNARD, *J. A.* VIII. 7. 1886; *Xirs koldur basan* durch denselben, *Recueil de textes et de traductions publié par les professeurs de l'école des langues orientales vivantes* Paris 1889 I. S. 103 ff.; *Deux comédies turques de Mirza Féth-Ali Akhond-Zadé* durch ALPHONSE CILLIÈRE, Paris 1888; *L'Avare J. A.* 1904 und *Monsieur Jourdan, le botaniste parisien*, Paris 1906, durch LUCIEN BOUVAT.

Die deutsche Übertragung: *Der Vezier von Lenkoran* durch D. LÖBEL und C. FR. WITTMANN, Leipzig, Reclam-Bibliothek Nr. 3064, ist dadurch bemerkenswert, daß sie in jüngster Zeit gleichsam als Original für die Übersetzung ins Osmanische gedient hat, durch KURŞUNLUZADE RAŞIT: *Lengeran Veziri*, Istanbul. Mit Recht hat A. CAFEROĞLU in der Zeitschrift *Azerbaycan yurt bilgisi* I. 1932. S. 254—56 es gegeißelt, daß ein Azeri-Stück in das ihm so unvergleichlich nahe stehende Anatolisch-Türkisch aus dem „Deutschen" übersetzt werden mußte.

Zweifelhaft ist die Angabe KOČERLIS, daß NIKOLAJ KULAK, ein russischer Gymnasiallehrer in Tiflis, alle Komödien ins Deutsche übersetzt hat.

ACHUND-ZÂDE hat auch Verdienste um die türkische Schriftreform: Er arbeitete ein türkisches Reformalphabet aus, das er 1863 selbst in Konstantinopel dem Großvezir FUÂD PAŠA unterbreitete. MÜNÎF EFENDI, der spätere Kultusminister, erhielt das Projekt zur Begutachtung überwiesen. Der Bericht über die Sitzung, an der ACHUND-ZÂDE persönlich teilnahm, und über die Erwägungen, die zur Ablehnung des als beachtlich erklärten

Projekts führten, ist sehr interessant. Man vergleiche *Meǧmûᶜa-i-funûn* der *Ǧemᶜîjet-i-ᶜilmîje-i-ᶜosmânîje,* II. Jahrg. Istanbul 1280 S. 69—77: *Iṣlâḥ-i-resm-i-chaṭṭa dâir baᶜzi taṣavvurât* (Einige Projekte zur Schriftreform), wiederabgedruckt in *Meǧmûᶜa-i-ᶜulûm* I. 1297 S. 221—30. In dem Bericht wurde auch auf die Theaterstücke ACHUND-ZÂDEs Bezug genommen und ihre Verbreitung in der islamischen Welt als nützlich anerkannt. Sie sollten ins Osmanische übersetzt werden, was allerdings niemals geschah.

Bei der Latinisierung der türkisch-arabischen Schrift tauchte das Projekt ACHUND-ZÂDEs in Baku wieder auf. Vgl. ACHUND-ZADA, AGA-ZADA, MEHEMMED-ZADA: *Jeni türkälifbasy,* Baku 1925.

Obwohl die Stücke ACHUND-ZÂDEs ins Persische übersetzt worden sind, ist BERTELS uns doch den Beweis dafür schuldig geblieben, daß sie, wie auch die ins Persische übersetzten drei MOLIÈREschen Stücke: *Le médecin malgré lui, L'etourdi* und *Le misanthrope* [1]) wirklich auf der persischen Bühne sich eingebürgert und befruchtend auf das persische Theater gewirkt haben.

MALKOM CHÂN.

Ganz ohne Nachwirkung ist ACHUNDOVs Beispiel auf Persien allerdings nicht geblieben. Hier ist vor allem MALKOM CHÂN[2]) zu nennen, der unmittelbar an ACHUNDOV anknüpft. Über ihn besitzen wir jetzt zwei Arbeiten: J. A. EJNGORN (EINHORN): *Komedija Mirzy Mal'kom-Chana: Proisšestvije s Ašraf-Chanom, gubernatorom Arabistana* (Die Komödie des MIRZA MALKOM CHAN: Das Mißgeschick des Gouverneurs von Arabistân Ašraf Chan) in *Bulletin de l'Université de l'Asie Centrale* No. 16, Taškent 1927, S. 101—21, und das Buch von A. BRICTEUX: *Les Comédies de Malkom Khan: Les mésaventures d'Achraf Khan; — Zaman Khan ou le gouverneur modèle; — Les tribulations de Châh Qoulî Mîrzâ,* Liège-Paris 1933. Ohne Autorangabe brachte A. L. M. NICOLAS die eine der Komödien in französischer Übersetzung heraus unter dem Titel: *Voyage d'Echref Khan à Téhéran. Moralité en quatre tableaux in RMM* III. 1907 S. 10—37.

Prinz MÎRZÂ MALKOM CHÂN, „NÂẒIM OD-DOULE" (1833—1908) ist der Sohn eines Armeniers und stammt aus Ǧulfa bei Isfahan. Er trat zum Islam über, genoß eine gute Erziehung und studierte in Paris Rechtswissenschaft. Dann trat er in die Dienste des ŠÂH NÂṢIR-ED-DÎN und begleitete den persischen Großvezîr AMÎN ED-DOULE nach Europa und Amerika. Es gelang ihm, sich am persischen Hofe eine einflußreiche Stellung zu schaffen, bis er sich politisch verdächtig machte und verbannt wurde. 1860 wurde er wieder in Gnaden angenommen und als persischer Gesandter nach Kon-

[1]) Letzteres wurde in Konstantinopel 1286/1869—70 gedruckt, im gleichen Jahre, in dem AḤMED VEFÎQ seine türkischen MOLIÈRE-Übersetzungen herausgab.

[2]) Vgl. EDW. BROWNE: *The press and poetry of Modern Persia,* Cambridge 1914, S. 18, mit Bild.

stantinopel und nach London geschickt. Nach einer neuen Periode der Ungnade, in der er die glänzend geschriebene persische Zeitschrift *Qânûn* in London (seit 1890) herausgab, wurde er 1896 wieder Gesandter und starb 1908 in Rom.

MALKOM CHÂN suchte das von ACHUNDOV erfundene Reform-Alphabet in Persien einzuführen, das nach ihm den nicht ganz zutreffenden Titel: *chaṭṭ-i-melkamî* erhielt. Ebenso regte ihn auch das dramatische Vorbild FETḤ ᶜALÎs zur Nachahmung an. Seine drei oben im französischen Titel genannten Komödien sind eigentlich mehr dramatische politische Satiren oder Pamphlete, die Unzufriedenheit mit der Regierung erregen sollten, als richtige Theaterstücke. Ohne Überarbeitung wären sie gar nicht aufführbar.

Sie erschienen 1326/1908 teilweise in der Tebrizer Zeitung *Ittiḥâd* und wurden 1340/1921—22 von FRIEDRICH ROSEN bei KAVIANI in Berlin herausgegeben. Jetzt liegen sie in französischer, die erste auch in sehr guter russischer Übersetzung vor. Die Wirkung der Stücke beruht eigentlich nur auf der naturgetreu humorvoll-sarkastischen Schilderung der krassen persischen Wirklichkeit und auf der dem Leben abgelauschten Sprache.

Titel und Inhalt der drei Komödien sind folgende: 1. „Die Abenteuer des Ašraf Chân, des Gouverneurs von ᶜArabistân, während seines Aufenthaltes in Teheran." Zeit der Handlung 1232/1817. Ašraf Chân muß, um das Ehrenkleid des Gouverneurs neu verliehen zu erhalten, d. h. um neu bestätigt zu werden, lange Tage hindurch in der Hauptstadt die unglaublichsten Erpressungen aller möglichen Amtsstellen über sich ergehen lassen; 2. „Die Regierungsmethoden des Zamân Chân von Burûǧird." Zeit der Handlung 1236/1820—21. An den Regierungsmethoden des Mustergouverneurs Zamân Chân wird gezeigt, wie im Auftrag des Gouverneurs von einem reichen armenischen Kaufmann Gelder auf alle Weise, zuletzt sogar vermittels einer Kurtisane erpreßt werden;[1]) 3. „Šâh Quli Mîrzâ geht nach Kerbelâ und bringt einige Tage in Kirmânšâh mit dem Gouverneur Šâh Murâd Mîrzâ zu." Der Abstecher des Prinzen schildert in gröblicher Verulkung die Arroganz eines stupiden Prinzen, der den Tyrannen spielen will.

Nachdem schon seit 1886 durch einen Franzosen das Beispiel persischer Theateraufführungen nach europäischer Art (mit der persischen Übersetzung von SCRIBEs *L'ourse et le pacha*) gegeben worden war, wurden in verschiedenen Städten: in Isfahan, Tebriz und Rešt Versuche zur Aufführung der Stücke MALKOMs gemacht, die jedoch aus leicht verständlichen Gründen durch die Behörden unterbunden wurden.

Sonst wäre nur noch auf ein 1326/1908 in der Teheraner Zeitung *Tiǧâtr* erschienenes Stück „Šejch ᶜAlî Mîrzâ, der Gouverneur von Malâjir und Tujsirkân, und seine Hochzeit mit der Tochter des Feenkönigs" und

[1]) Das gleiche Sujet findet sich auch bei MICHEL FEBVRE: *Théâtre de la Turquie*, Paris 1682, S. 161—62 behandelt.

auf die persische Komödie des Ḥasan Muqaddam hinzuweisen: *Ǧaʿfär Chân äz Färäng âmäd (Ǧaʿfar* Chan kam aus Europa), *RMM* IV. 672. Ferner sind u. a. Stücke Nerimanovs aus dem Azeri ins Persische übersetzt worden.

Abschließend ist zu bemerken, daß das europäische Theater sich in Persien trotz unbestreitbarer Begabung der Perser für die Schauspielkunst nicht einmal so stark durchgesetzt hat wie in der Türkei, obwohl auch hier sich das Theater bis in die jüngste Zeit durchaus nicht zu einer besonderen Blüte entwickelt hat.

Natürlich gibt es bei den herumziehenden Komödianten eine Anzahl Stücke. Papazian gibt den Inhalt eines solchen Vaudeville-*temâšâ* wieder, das launige Szenen zwischen dem reichen Baqyr ʿAlî, seiner Tochter und ihrem Geliebten schildert.

Von der alten national-persischen Komödie, deren Hauptcharakteristikum der Schauspieler in Maske ist, spricht Marr in seinem Aufsatz in *Iran* II. 75—80 (*Koje čto o Pehlevan Kečele*). Diese Komödie verschwindet mehr und mehr. Interessant ist, daß bei ihr nie mehr als zwei Schauspieler auf der Bühne agieren, was vielleicht auf eine Verwandtschaft mit dem Handpuppentheater hinweist, das ebenfalls nie mehr als zwei Puppen spielen lassen kann, da der Spieler für jede Puppe eine Hand benötigt. Marr sah in Enzeli ein Stück *ʿIšq-i-chûnîn* (Blutige Liebe) und in Isfahan ein Stück *Muštî ʿebâd* (Ein paar Fromme), die beide schon einen Übergang von der alten persischen Form zu der europäisch beeinflußten Komödie vorstellen. Ein Teil der Personen trug aber noch Masken.

Völlig abwegig ist die Einbeziehung der *Mevlevî*-Tänze durch Bertels in die Geschichte der Theateraufführungen. Die *Qâdirî* haben keine Tänze. Der *Mevlevî*-Orden ist zudem auf türkischem Boden, in Konya entstanden und hat auch in der Türkei seine größte Auswirkung gefunden, sodaß seine Übungen trotz der persischen Ordenssprache nicht als „persische Theateraufführungen“ gelten dürften. Die religiösen Tänze sind zum *Zikr* gehörige ekstatische religiöse Übungen, die bei den Tänzern Halluzinationszustände herbeiführen sollen und die durchaus nicht auf ihre Wirkung auf etwaige Zuschauer abgestellt sind, wenn sie auch oftmals von den Klöstern als Einnahmequelle (Eintrittsgebühr von Fremden) verwendet worden sind.

Eine eingehende Schilderung des persischen Theaters gibt I. Marr in einem ukrainisch geschriebenen Artikel: *Iz sposterežen nad sučasnoju Pers'koju narodn'oju dramoju r. 1925—26* (Beobachtungen über das moderne persische Volksdrama 1925—26) in den *Zapiski Istorično-filologičnoho viddilu* XXVII, *Zbirnik istorično-filologičnoho viddilu Vseukrainskoi Akademii Nauk*, Nr. 102, Kiew 1930, mit 2 Bildern.

Marr schildert die Muḥarrem-Aufführungen, die er im Sommer 1925 in Isfahan und 1926 in Teheran mit angesehen hat. Die Klageübungen

dauern dort den Muḥarrem und Ṣafer an. Sie zerfallen in drei Kategorien: in *rouzechânî*, Vorlesungen und Gespräche über das tragische Schicksal des Imâm Ḥusain und seiner Angehörigen; in *dästä*, Prozessionen, und in *taᶜzije*, Aufführungen. Die Vorlesungen durch *Achund*e finden vor den Moscheen, Medresen und in den speziell für die *rouzechân* und die *taᶜzije* errichteten Gebäuden: *tekije* statt. Marr beschreibt ausführlich den Verlauf dieser Vorträge in reichen Privathäusern und in einer *tekije*, und das Verhalten der Vortragenden und der Zuschauer; dann die Prozessionen, die vom 1. Tag des Muḥarrem an stattfinden, zuerst sehr klein und unbedeutend, um, immer mehr anwachsend, sich zu richtigen Theateraufführungen zu entwickeln. Besonders feierlich ist die *dästä* in der Nacht vor ᶜÂšûrâ mit ihren *sîne-zän* (Brustschlägern), *zenǧîr-zän* (Kettengeißlern) und *qâmä-zän* (Säbelschlägern, die sich die Stirn und den Kopf mit dem Säbel zerhacken. Vgl. o. S. 21 f.). Marr hat drei *taᶜzije* gesehen: Das Stück von Moslim, von ᶜAbbâs und von Mûsa.

Was das persische Theater vor allem auszeichnet, ist die lebendige Kraft, die es aus dem innigen Kontakt mit dem Zuschauer, aus dem Mitgehen und Miterleben der Zuhörer erhält und die kein Theater der Welt sonst in so hohem Maße zeigt. Der Perser faßt mit seinem regen Geiste diese naiven Aufführungen nicht als Vorstellung (*temâšâ*), sondern als religiöse Handlung auf. In dem grauen Alltagsleben der Masse, der Bauern, der Handwerker, der Frauen, spielt dies Erlebnis eine große Rolle und besonders die Frauen benützen leidenschaftlich gerne diese Gelegenheit, um sich auszuweinen und auszuklagen und alles Schwere in sich abzureagieren.

Bemerkenswert ist, daß die Schauspieler der *tekije* in Isfahan nicht Städter, sondern Bauern aus einem Dorfe bei Isfahan sind, die im Muḥarrem zu Berufsschauspielern werden und für festen Lohn im Dienst eines Unternehmers Tag für Tag spielen. Anders ist es in Teheran, wo die Schauspieler betteln, was sie in Isfahan nicht tun.

I. N. Trajnin betont *Iskusstvo v kulturnom pochode na Vostoke SSSR*, Moskau 1930, S. 34—49, die agitatorisch-propagandistische Bedeutung der Mysterienspiele zur Beweinung ᶜAlîs und seiner Nachkommen. Im Gegensatz zu dem Spiel in geschlossenen Theatern, wo der Zuschauer passiv bleibt, zwingen diese theatralisierten Volksfeiertage, als welche die *taᶜzije*-Feiern erscheinen, jeden Zuschauer dazu, seine Erregung offen zu zeigen, also mitzuspielen.

Bei der großen Empfindsamkeit und Vorstellungskraft der Perser genügen die primitivsten Mittel, um ihnen eine Situation überzeugend zu vergegenwärtigen. Die Zuschauer der Spiele zerfließen ebenso wie die Hörer von Trauerliedern (*mersije*) in Tränen. Dies wirkt so ansteckend, daß selbst Nichtšîᶜiten und Fremde sich der Tränen nicht erwehren können. Snouck Hurgronje erzählt *Mekka* II. 51 A. 2, daß selbst der türkische

Vâlî in Dschidda bei der Trauerfeier der Perser, der er als Gast beiwohnte, sich dem nicht entziehen konnte und mitweinte. Das Witzblatt *Mollâ Naṣreddîn* IV. Jahrg. Nr. 15, Tiflis 1909 spottet über diese Rührseligkeit der Perser im Theater: Ein buntes Vollbild mit dem Titel: *Tiflis tejaterinde fâǧiʿa ojunu* (Eine Tragödien-Vorstellung im Theater in Tiflis) zeigt alle Zuschauer im wildesten Schmerz, in Tränen aufgelöst, der Handlung auf der Bühne folgen. Die türkische Beischrift lautet: „Die Muhammedaner im Theater: Die Tragödie *Tevbe:* « Bei Gott, wir haben geglaubt, daß auf der Bühne eine *Mersije* vorgetragen wird; sonst hätten wir nicht so geweint! »"

DAS PERSISCHE PUPPENTHEATER.

Über das persische Puppentheater sind die russischen Arbeiten noch viel eingehender als die über die sonstigen Formen des persischen Theaters: Es ist das eine Folge des von JACOB in der europäischen Orientalistik geweckten Interesses an der Volksliteratur.

Vorausnehmend kann, wie schon oben angedeutet, erklärt werden, daß die Annahme eines in Persien blühenden Schattentheaters genau wie die eines solchen in Turkestan ad acta gelegt werden muß. Es haben sich bisher keinerlei Beweise und stichhaltige Anhaltspunkte für das Vorhandensein eines Schattentheaters finden lassen.

Besonders wichtig und interessant ist das von GALUNOV, *Iran* II. S. 50—52; 72—74 in persischem Text und in russischer Übersetzung gegebene Kapitel über die Puppenspieler in dem sufischen Traktat des ḤUSAIN KÂŠIFÎ (gest. 1504): *Futuvvet-nâme-i-Solṭânî* (RIEU, Katalog der Pers. Handschr. des Brit. Museums I. 44).

Die Derwische haben nach dem *Futuvvet-nâme* lange über die Puppenspiele nachgegrübelt, wodurch sich ihnen viele Wahrheiten enthüllt haben. Alles, was sich in der Welt der Erscheinungen zeigt, sollte es selbst im Gewande des Scherzes sein, ist ernst gemeint. Wie der Puppenspieler mit seiner Stimme gleichzeitig abwechselnd zwei Personen auf der Bühne sprechen läßt und doch nur e i n e r ist, so weist dies auf die Einheit Gottes hin, der die Menschen durch seinen Willen leitet, wie der Spieler die Puppen durch Schnüre lenkt.

Neben einem Zitat aus dem *Mesnevî* wird ein bedeutsamer Vierzeiler zitiert:

Wir sind nur Puppen. Der Himmel ist der Puppenspieler
im wörtlichen, nicht nur im übertragenen Sinn.
Wir sind nur für 2—3 Tage [auf die Welt] gekommen: Wir haben gespielt
Und sind wieder, einer nach dem andern, in den Puppenkasten[1]) des Nichtseins hineingegangen.

[1]) Der Kasten, in dem die Puppen aufbewahrt werden (*perdelik*).

Das *Futuvvet-nâme* bringt die Zweiteilung des persischen (und damit auch des turkestanischen) Puppenspiels klar zum Ausdruck. Es unterscheidet *cheime* und *pîšband.*

1. *Cheime* (Zelt) ist das Spiel, das tagsüber aufgeführt wird, wobei der einzige Spieler die Puppen direkt mit seinen Händen agieren läßt und immer neue Improvisationen aufführt;

2. *pîšband* (eigentlich der Kasten, vor dem die Vorstellungen gegeben werden), ist das des Nachts aufgeführte Spiel mit an Schnüren bewegten Marionetten. Ähnlich wie es bei GHAZÂLÎ heißt, daß der Mensch in der Hand Gottes wie die Leiche in der Hand des Leichenwäschers ist, so heißt es hier: Das Herz des Gläubigen befindet sich zwischen den Fingern Gottes, der es nach Belieben dreht, wie der Puppenspieler die Puppen mit Schnüren in Bewegung setzt. Wenn Gott nicht den Finger rührt, so bleibt das Herz regungslos und kalt, wie die Puppe, bei der der Puppenspieler nicht die Schnüre bewegt.

Diese Zweiteilung ist beim persischen und beim turkestanischen Puppentheater charakteristisch. Das Spiel zerfällt in *Pehlevân Kečel* und *Cheime šäb bâzî:*

1. *Pehlevân Kečel* (die Benennung stammt von dem Haupthelden, ähnlich wie das türkische Schattentheater nach seiner Hauptfigur *Karagöz* genannt wird) oder *cheime-i-kemer,* Gürtel-Zeltspiel[1]) entspricht dem Kasperle-Theater. Die von dem Spieler meist selbst aus Holz geschnitzten oder aus Papiermaché hergestellten Puppen sind so eingerichtet, daß der Kopf auf den Mittel- und Zeigefinger des Spielers aufgesteckt wird, während die Arme von dem Daumen und dem Ring- und kleinen Finger bewegt werden. Der Spieler kann deshalb nur zwei Figuren agieren lassen. Darauf beruht es, daß ein ständiger Wechsel der Puppen erforderlich ist, wenn drei Personen auf der Bühne zu agieren haben und daß eigentlich immer nur zwei wirklich auf der Bühne erscheinen;

2. *cheime šäb bâzî* (Nacht-Zeltvorstellung) oder *šäb-bâzî* (Nachtvorstellung), das dem *pîšband* des *Futuvvet-nâme* entsprechende Puppenspiel mit an Schnüren bewegten Marionetten, das schon wegen der Kaschierung der Schnüre nur nachts vor dunklem Hintergrunde gespielt wird, also unser Marionettentheater.

Während das erstere Spiel auf einer kleinen erhöhten Bühne gespielt wird, die auf einem freien Platz aus Wandschirmen aufgerichtet ist, und nur zwei Puppen von dem hinter dem Schirm stehenden Spieler (*šâgard,*

---

[1]) Nach KRYŽICKIJ: *Ekzotičeskij teatr* (Exotisches Theater), Leningrad 1927, und THALASSO: *Le Théâtre Persan* in *La Revue Théâtrale* IV. 1905, S. 869 soll dafür auch der Ausdruck *penǧ* gebraucht werden, das Fünferspiel, nach den fünf Hauptfiguren: *Kečel Pehlevân, Šejṭân, Rustem, Achond* und *Zen.* THALASSO gibt ebenfalls keinerlei Material über das angebliche persische Schattentheater und ist deshalb in der Bibliographie gleichfalls zu streichen.

„Gehilfe") bewegt werden, — der eigentliche Inhaber und Leiter des Theaters, der „Impresario", steht neben dem Zelt, von wo er sehr aktiv in das Spiel mit eingreift — wird das *šäb-bâzî*, das Marionettentheater, auf ebener Erde, innerhalb eines unten am Boden im Wandschirm angebrachten etwa 55 cm hohen Ausschnittes gespielt. Die Zahl der durch Schnüre bewegten Puppen beträgt über 70. Auch hier sind zwei Personen beteiligt: Der Spieler im Zelt, d. h. hinter dem Wandschirm, der die Puppen bewegt und gleichzeitig für sie spricht, und der Inhaber des Theaters, der neben der Bühne am Boden kauert und sich gleichfalls mit Wort und Tat als Mitspieler am Stück beteiligt. Die Zuschauer kauern bei dieser zweiten Spielart ebenfalls am Boden. So ist diese Bühne die für die Zuschauer in ihrer beliebten Kauer-Ruhestellung angemessenste. In der Hockerstellung fühlt sich der Orientale am wohlsten.

Die Puppen (*ṣûrat*) beider Spiele werden, wie schon bemerkt, meist von dem Puppenspieler selbst aus Holz, Papiermaché, Lumpen u. s. w. hergestellt, ebenso wie deren Kleidung, die starke moderne Beeinflussung zeigt. Ähnlich fertigten früher auch die Schattenspieler in der Türkei mit mehr oder weniger großem Geschick ihre durchscheinenden Lederfiguren meist selber an, wie es heute noch der *Chajâlî* KÜČÜK ᶜALÎ macht.

Die persischen Marionetten zeichnen sich, dem Kunstverständnis des persischen Volkes entsprechend, durch größere Feinheit vor den turkestanischen aus. Die Puppen für das Marionettenspiel, die richtige Figuren sind und den ganzen Körper zeigen, sind 20—35 cm groß, entsprechend der Höhe des Bühnenausschnittes, die 55 cm beträgt. Die Kasperle-Puppen dagegen haben natürlich keinen eigentlichen Körper, sondern nur Kopf und Kleidung, da sie auf die Finger gestülpt werden.

Gespielt wird auf öffentlichen Plätzen, seit den letzten Jahren jedoch mit immer wachsenden Schwierigkeiten, da die Polizei wegen der lasziven Sprache und wohl auch aus religiösem Fanatismus und aus Abneigung gegen die satirischen politischen Anspielungen immer schärfer gegen die Vorstellungen vorgeht, sodaß die Puppenspieler am liebsten nur mehr in Privathäusern auf besondere Einladung hin spielen. Neuerdings sind infolge der rigorosen polizeilichen Bestimmungen wohl alle öffentlichen Vorstellungen unmöglich gemacht worden. Große Mühe und Hartnäckigkeit hat der Puppenspieler auch auf das Einsammeln der für seinen Lebensunterhalt notwendigen milden Gaben zu verwenden, wozu er das Spiel an besonders spannenden oder hiefür geeigneten Stellen mehrfach unterbricht, um einzukassieren. Bei der Sparsamkeit und Zähigkeit des Persers, besonders des Mannes aus dem Volk, ist es nicht leicht, die Zuschauer zu einem Geschenk zu veranlassen, und der Puppenspieler hat seinen ganzen Witz, seine ganze Beredsamkeit und Schlagfertigkeit aufzubieten, um sich ein kleines Honorar zu sichern.

Außer den beiden Spielern ist noch ein kleines Orchester, bestehend aus Trommel, Geige und Kastagnetten tätig.

Den russischen Forschern verdanken wir jetzt auch einige Texte zu den Puppenspielen. GALUNOV gab in persischem Text und in russischer Übersetzung (*Iran* II. 31—50; 53—72) ein solches *Pahluvân-Kačal*-Stück für die Kasperle-Handpuppen-Bühne heraus, bei dem neun Personen auftreten (natürlich nie mehr als zwei gleichzeitig); ferner ein Stück *Šâh Selîm* persisch und russisch (*Iran* III, 3—50) für das Marionettentheater, worin 66 Personen (Puppen) auftreten.

Der Grundgedanke des Stückes ist immer derselbe. Es gibt streng genommen nur ein einziges Stück, das durch ständig neue Improvisationen etwas variiert und der Situation und dem jeweiligen Publikum angepaßt wird. MARR gibt den Gang des Stückes völlig konform mit GALUNOV wieder, nur sind die von ihm gegebenen Begründungen besser. Unter geschickter Verwendung jeder erdenklichen Situationskomik wird, unter reichlicher Verwendung der obszönsten Redewendungen, nach einem Intermezzo mit dem frechen Diener *Mubârek,* der die Bastonade erhält, geschildert, wie *Kečel Pehlevân,* der kahlköpfige Held, bestohlen wird, wie er trotzdem um ein Mädchen freit, obwohl er infolge des Diebstahls keine Morgengabe bieten kann und die Annahme seiner Werbung unter solchen Umständen ihn mißtrauisch stimmen müßte; wie dann die Hochzeitsfeier mit ihren echt volkstümlichen Liedern sich plötzlich recht unerwartet für den Bräutigam in eine Entbindung verwandelt, die höchst realistisch dargestellt wird — die Braut ist bei der Hochzeit bereits im 9. Monat schwanger! Das Nabelabschneiden wird gleichzeitig geschickt als Gelegenheit zum Gabeneinsammeln benützt, da dieser Akt hergebrachterweise der Hebamme ein gutes Geschenk einbringt.

Das ist, von den Augenblicks-Improvisationen abgesehen, die stets wiederkehrende Handlung des *Kečel-Pehlevân*-Stückes.

PAPAZIAN schildert den *Kečel-Pehlevân* als gerissenen Heuchler und gewissenlosen Gauner, der sich durch seine Belesenheit und Frömmigkeit das Vertrauen des *achund* zu erschleichen versteht, um schließlich, wenn man ihn entlarvt, zu verschwinden.

DAS PERSISCHE MARIONETTENSPIEL.

Das viel pompöser aufgezogene Marionettenspiel mit seinen vielen Puppen gibt Gelegenheit zur Vorbereitung von prunkvollen Aufzügen und zu den Aufzügen selber. Es nehmen daran teil: Akrobaten, Derwische, Mönche, Zigeuner, *Pehlevâne,* Gespenster, Würdenträger, Offiziere, Soldaten. Es erscheint der Großkönig *Šâh Selîm* oder *Šâh Afzal*; ferner treten auf: Gesandte, Tänzer und Tänzerinnen. An dieses Personengewirr knüpfen sich burleske Streit- und Prügel-, Verlobungs- und Entbindungsszenen. Das Ganze bildet ein sehr loses Konglomerat von Szenen und ist von einer dramatischen Gestaltung und Durchbildung weit entfernt.

In Baku hörte ich, daß dieses Spiel dort allgemein mit *Šâh Selîm* bezeichnet wird und als solches wohl bekannt ist. In Azerbajǧân lebt anscheinend auch jetzt noch das Puppenspiel fort, während das Schattenspiel dortselbst, ebenso wie im ganzen Kaukasus völlig unbekannt ist. So erzählte mir 1926 HAKVERDIJEV, der ein kleines Werk über das türkische Theater verfaßt hat, daß es niemals ein Schattentheater in Azerbajǧân und im Kaukasus gegeben habe, daß er aber in seiner Kindheit häufig Vorstellungen des *Šâh Selîm ojun*, das auch *Šâh Sennem*[1]) heißt (also das Marionettentheater), gesehen habe.

EUROPÄISIERUNGSBESTREBUNGEN IN PERSIEN.

Es ist bemerkenswert, daß in Persien in der letzten Zeit fast noch entschiedener als in der Türkei die Europäisierung betrieben und der Anschluß an die sog. europäische Kultur gesucht wird. Bei der methodischen Vernichtung des Alten wird es deshalb in kurzer Zeit nicht mehr möglich sein, irgendwelche volkstümlichen Theateraufführungen usw. zu finden und die Stücke aufzuzeichnen. Man vergleiche hierzu vor allem GALUNOV in den *Doklady Akademii Nauk SSSR* 1929, S. 307—312. Nicht nur die alte Kleidertracht wurde 1929 durch Gesetz abgeschafft und „uniformiert" (*libâs-i-muttaḥad-uš-šäkl*) und in das sog. *libâs-i-pehlevî* verwandelt (*Oriente Moderno* 1929, IX. S. 74) und durch die Einführung eines Käppi als Kopfbedeckung europäisiert, ein Vorgehen, das mit zu der Revolte und dem Aufstande der *Qašqâî* geführt hat (ib. 273—74; 316—17 u. a.). Neuerdings zeigt es sich, daß das Käppi nur ein Übergang zum „Hut" sein sollte, der jetzt ebenfalls in Persien allgemein eingeführt wird (*Oriente Moderno* 1935, XV. S. 328). Eigentlich soll ja jetzt für „Persien" auch der Name „Iran" gebraucht werden.

Auch viele der alten Bräuche sollten radikal beseitigt werden. Durch eine Ausführungsbestimmung zu § 276 des Strafgesetzbuches stellt die persische Regierung unter Strafe: „sämtliche Formen des Wahrsagens (*remel, ǧäfr*), Traumdeutung (*taᶜbîr-i-châb*), Schlangenbeschwörung (*efsûngärî*), Zauberei (*ǧâdûgärî*), *Ǧinn*-Beschwörung, (*ǧinngärî*), Orakelerteilung (*fâl-gîrî*), Voraussagung der Zukunft (*pîš-gûî*), Wahrsagen aus dem Schulterblatt (*kätif-gîrî*), wenn sie auf der Straße oder geschäftsmäßig in einem Laden vorgenommen werden". Ebenso unterliegen dem Verbot Vorstellungen, „die den heiligen *Šarîᶜats*-Regeln und der Kultur widersprechen". 1928 gab die Stadtverwaltung von Teheran eine Verfügung über die Einrichtung von Kaffee- oder besser Teehäusern (*ṭarz-i-binâ-i-kâfe*) heraus. Diese müssen völlig europäisiert werden. An Stelle der bankartigen,

---

[1]) Über *Gharîb Sennem Šâh* vgl. MENZEL: *Der 1. Turkologische Kongreß in Baku,* Der Islam XVI, 1927, S. 227; GUNNAR JARRING: *Studien zu einer osttürkischen Lautlehre,* Lund 1933, II. S. 5 ff.

mit Teppichen belegten Erhöhungen, die dem vielstündigen Verweilen im Kaffehaus sehr förderlich waren, müssen Stühle und Tische aufgestellt werden, die Mauern müssen geweißt sein und dürfen nicht mehr die bisher übliche Bemalung mit Bildern der alten Sagen, von *Dîv*en, Drachen, *Ferhâd* und *Šîrîn, Lejlî* und *Meǧnûn, Rustem* usw. tragen. Das Einschneidendste ist das völlige Verbot des Auftretens aller der Artisten, deren Vorführungen auf den Straßen schon vorher von der Polizei verboten worden waren, das Auftreten von Erzählern in den Kaffehäusern, die Veranstaltung der beliebten Dichterwettkämpfe (*suchänvärî*), das Vorführen von Gauklerkunststücken, das Zeigen von Bildern mit Szenen aus dem Martyrium Ḥusains (*perde-âvîchtän*), die Duldung von Bettlern, Derwischen, Feuerfressern (*âtäš-äfrûz*) und Jongleuren (*sînî-gärdân*); dazu gehören auch die Puppenspiele, die im Ramazan aufgeführt werden, und die Vorführung einzelner Episoden der Kerbelâ-Tragödie im Muḥarram und Ṣafar.

Der Erzähler (*naqqâl*), der vom *qiṣṣa-gû* zu unterscheiden ist, hat als Repertoir die heroischen und romantischen Epen (*Iskender-nâme, Rustem-nâme,* das *Šâh-nâme* des *Firdausî, Šîrûje, Rumûz-i-Ḥamza, Ḥusain Kurd* u. a.), die mehrere Abende, ja ganze Wochen in Anspruch nehmen, während der *qiṣṣa-gû* nur kleine Erzählungen in der Art des *Meddâḥ* gibt. Besonders kritisch wird die Lage der Volksliteratur, die sich ohnedies niemals irgendwelcher Pflege und Förderung von seiten der gebildeten Schichten zu erfreuen hatte, noch dadurch, daß die Polizei einen Kampf gegen alles führt, was sie als „vulgär“ empfindet, wobei sie die Dinge in der willkürlichsten Weise auslegt. Selbst das Theater des Moajjed in Teheran, das als der getreueste Hort der alten persischen Theatertradition erscheint, und das nach alter Weise innerhalb eines von Moajjed verfaßten Rahmens mit Improvisationen der Liebhaber-Schauspieler spielt, wird behindert. Auch diese Theaterart, die dem türkischen *Orta ojunu* entsprechen dürfte und deren Spiele bisher noch nicht aufgezeichnet und behandelt worden sind, ist jetzt dem Untergang geweiht.

DAS PERSISCHE VOLKSTHEATER.

Auch beim persischen Volkstheater ist dieselbe Typisierung wie beim Puppen- und Marionettenspiel zu beobachten. Es gibt auch hier anscheinend nur zwei Typen von Stücken, wie man aus den Angriffen der Modernisten ersieht, die für die Einführung der europäischen Komödie an Stelle der alten Aufführungen eintreten, nämlich 1. Die Irrungen eines Mannes mit mehreren Frauen, 2. Die Wirrnisse und Abenteuer eines liederlichen Ehemannes, der sich auf Seitenwegen befindet.

Ein weiterer Zweig der dramatischen Kunst Persiens, der noch keine Bearbeitung erfahren hat und in Europa fast ganz unbekannt geblieben ist, sind die von Frauen und Mädchen der mittleren Stände im *Enderûn* d. h.

im *Ḥarem* ausschließlich für Frauen und Kinder veranstalteten Spiele und Vorstellungen. Dieses Frauentheater und Frauendrama, auf das auch THALASSO a. a. O. S. 867, 874 hingewiesen hat, ist das Ergebnis der völligen Absperrung der Frauen von dem gesellschaftlichen Leben. Mit der immer weiterschreitenden Emanzipierung der Frau wird auch diese Theaterart verschwinden, da der Frau jetzt der Besuch der Theater, Kinos und Konzerte gestattet sein wird.

In gleicher Weise findet natürlich auch von seiten der persischen Regierung ein starker Druck auf die Moḥarrem-Prozessionen und -Spiele statt, der auf eine völlige (vorläufig infolge des Fanatismus des Volkes und des Einflusses der Geistlichkeit noch nicht ganz durchführbare) Beseitigung auch dieser Übungen abzielt. Die Aufhebung dieser religiösen Spiele steht ebenfalls auf dem Programm der Regierung in ihrem Kampf mit der Geistlichkeit.

Nach den bisher vorliegenden Quellenangaben und Nachrichten über Persien darf, wie ich wiederholen möchte, als feststehend angenommen werden, daß dortselbst ein in doppelter Art ausgeführtes Puppen- und Marionettentheater bekannt ist, von dem wir jetzt auch die Stücke kennen, die für beide Gattungen stereotyp zu sein scheinen. Das eigentliche Schattentheater ist jedoch nicht zu belegen. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bestand jedenfalls nur das Puppen- und Marionettenspiel. So dürfte auch der bei den persischen Dichtern schon in alter Zeit sich findende Ausdruck *chajâl* ausschließlich auf das Puppentheater zu beziehen sein, worauf auch der bereits erwähnte Ausdruck *čadyr-i-chajâl* hinweist.

DAS MARIONETTENSPIEL UND PUPPENTHEATER IN TURKESTAN.

Es ist darum nicht verwunderlich, wenn Turkestan, das ganz unter persischem Kultureinfluß stand, sein Puppentheater völlig gleichartig wie Persien entwickelt hat, wenn selbst die Stücke genau mit den in Persien gespielten konform gehen, nur daß alles, dem kulturärmeren türkischen Milieu entsprechend, etwas vergröbert, etwas primitiver gemacht wird, sei es in bezug auf die Stücke selbst, sei es in bezug auf die Ausstattung und das Aussehen der Puppen.

Über das Puppentheater informieren am besten die folgenden schon zitierten Arbeiten: GAVRILOV: *Kukol'nyj teatr v Uzbekistane,* Taškent 1928, und SAMOJLOVIČ: *Kukol'nyj teatr v Turkestane,* Leningrad 1923; *Russkij Muzej, Etnografičeskij Otdel* (vgl. *AO* I. 232); *Turkestanskij ustav — risolja cecha artistov* in *Materialy po etnografii* III. 53—56, Leningrad 1927, und *Turkestan* in *Teatr Narodov Vostoka,* Leningrad 1927, S. 14—15.

Das Puppenspiel in Turkestan (*Kurčak ujun*) zerfällt, wie das persische, dessen Ableger es ist, in zwei Gattungen:

1. das *čadyr-i-chajâl* vulg. *čadyr chajol,* das Marionettentheater mit vollfigurigen, auf Schnüren aufgehängten Marionetten, die durch Schnüre bewegt werden. Es können hier bis zu 18 Puppen gleichzeitig auftreten. Gespielt wird der Illusion wegen nur nachts oder in einem halbdunklen geschlossenen Raum;

2. das *dast kurčak* oder *kol kurčak:* das Kasperle-Theater, das Spiel mit Handpuppen, d. h. mit Puppen, die eigentlich nur aus Kopf und Kostüm bestehen, während der Körper durch die hineingesteckte Hand des Puppenspielers gebildet wird. Hier können immer nur zwei Puppen gleichzeitig auftreten. Mit diesen Handpuppen wird nur bei Tage gespielt.

Das Marionettentheater: *čadyr-i-chajâl,* das offenbar durch seinen Namen zu dem Mißverständnis der Annahme eines Schattentheaters in Turkestan geführt hat, hat eine eigene Behausung nötig: ein Zelt oder eine Bude, und ist deshalb ein schwerfälliges Theater mit einem ziemlich komplizierten Apparat. Schon deshalb ist diese Theatergattung, die ein gewisses Kapital und eine gewisse Stetigkeit der Ausübung voraussetzt, in Turkestan nie sehr stark entwickelt gewesen. Sie scheint jetzt endgültig erledigt zu sein. In Taschkent, dem Mittelpunkt dieser Spiele, bestand vor 40 Jahren nur ein einziges solches *čadyr-i-chajâl* mehr, während es dort gleichzeitig vier Handpuppen-Theater gab. Vereinzelte Puppenspieler fanden sich auch in anderen Städten, besonders in Ferghana.

Es ist interessant, daß Turkestan für die zweite Puppenspielgattung eine besonders leicht bewegliche Form, einen „fliegenden Puppenspieler" besitzt: Der Spieler trägt beim Spiel einen bis zu den Knien reichenden Sack aus geblümtem Zitz: *kol čadyr, dast čadyr,* über den Kopf gestülpt, der gerade oberhalb des Kopfes in einer kleinen Rampe oder Bühne endigt. Die Puppen trägt der Spieler griffbereit in einer Tasche vor sich auf dem Leib. Die Füße bleiben unverdeckt. So kann der Spieler überall, ohne Rücksicht auf Zeit und Umgebung, sein Spiel beginnen. Es ist dies eine echte Nomadenform des Puppenspiels, die sich aber seit langem auch bei den Russen und Persern findet. Ein klassischer Zeuge hierfür ist ADAM OLEARIUS, der in seiner *Vermehrten Moscowitischen und Persianischen Reisebeschreibung,* Schleswig 1656, S. 193 unter Beifügung eines instruktiven Bildes folgende Beschreibung des russischen Puppenspiels gibt: *„Es pflegen auch solche abschewliche Dinge die Bierfidler auff offentlicher Strasse zu singen | etliche dem jungen Volcke und Kindern in einem Küntzgen- oder Puppenspiel vmbs Geld zu zeigen. Dann jhre Bärendantzer haben auch solche Comedianten bey sich | die vnter andern alsbald einen Possen | oder Klücht (wie es die Holländer nennen) mit Puppen agiren können; Binden vmb den Leib eine Decke vnd staffeln sie über sich | machen also ein theatrum portabile oder Schawplatz | mit welchem sie*

durch die Gassen vmbher lauffen und darauff die Puppen spielen lassen können".

Durchaus zutreffend stellt OLEARIUS auch das von ihm in Persien gesehene Puppenspiel zu dem russischen und sagt S. 437 von ihm: „*Ein andrer spielte das Kuntzichgen mit Decken | aus einer Scena | welche von einer Catunen-Decke | so er umb die Gurtelstette gebunden | über sich gestaffelt trug | vnd darmit herumb gieng | gleich bey den Russen*".

Die gleiche Form des wandernden Puppenspielers blühte bis in die letzte Zeit in der Ukraine, wo ich öfters solche Spieler bei mir spielen lassen konnte. Im Sommer 1932 sah ich einen bulgarischen Puppenspieler mit einem Gehilfen in Warna.

Bei JOSEPH GREGOR-RENÉ FÜLÖP-MILLER: *Das russische Theater*, Zürich, Wien, Leipzig 1927, Bild Nr. 7: „Türkisches Marionettentheater, 19. Jahrh. Moskau" wird ebenfalls eine solche Sackbühne im Bild wiedergegeben.

Eine von mir 1904 in Konstantinopel erworbene Ansichtspostkarte mit der unzutreffenden Aufschrift: *Karageuiz, Banlieue de Constantinople*, ed. FRUCHTERMANN Nr. 1410, zeigt ebenfalls ein fliegendes Kasperletheater, bei dem der Spieler in dem mit einigen Stangen auf dem Boden aufgestellten und ausgespannten Sack steckt, während der Impresario daneben steht, wie beim persischen Marionettentheater. Davor steht eine Knabengruppe als Zuschauer.

Bei beiden turkestanischen Puppenspielarten befindet sich der eigentliche Unternehmer, der sog. *Korparmon*, neben der Bühne, um das Spiel einzuleiten und den Dialog mit den Puppen zu führen, die der im Sack bzw. in der Bude befindliche eigentliche *kurčak-bâz* (Puppenspieler) sprechen und agieren läßt.

GAVRILOV gibt die beiden Typen-Stücke, die für die beiden Puppenspielarten existieren, in russischer Übersetzung. Leider gibt er nicht auch den Originaltext. Es existiert auch hier nur je ein einziges Stück für die beiden Typen des Spiels, im Gegensatz zu dem großen Reichtum an Stücken beim chinesischen und türkischen und auch beim arabischen Schattenspiel.

Das Stück des *čadyr-i-chajâl* heißt *Sarkardalar* (die Obrigkeit) und das Stück des *kol kurčak* ist betitelt: *Palvan Kačal*. Das erstere Stück ist unverkennbar eine ziemlich primitive Form oder Bearbeitung des persischen *Šâh Selîm*-Spieles, das unter burlesken Zwischenfällen der Augenblickskomik die Vorbereitungen zu einem großen Aufzug und einer Heeresschau schildert, wobei die höchsten Würdenträger, aber auch Gaukler, Tänzerinnen, Affenführer usw. eingeführt werden. Die Hauptfigur ist der *Jasaul*, die Verkörperung der zaristischen russischen Administration, wozu als weitere Verstärkung noch ein betrunkener Rüpel, natürlich ein Christ, kommt, um das Russentum besonders abschreckend zu charakterisieren.

Die Puppen stellen einheimische historische Persönlichkeiten, Vertreter verschiedener Professionen und Nationalitäten und sagenhafte Wesen und Tiere vor. Der Inhalt dieses Stückes wird auch zutreffend von DUKMEYER wiedergegeben. Was DUKMEYER damals gesehen hat, ist das offizielle Marionettenstück.

Beim *Palvan Kačal,* das dem persischen *Kečel Pehlevân* entspricht, treten zwei Hauptfiguren auf: der *Palvan Kačal,* der durchaus persische Züge zeigt, so namentlich eine große Nase, die den Turkestanern als besonders häßlich und lächerlich erscheint, da sie nur flache „mongolische" Nasen und Gesichter als schön empfinden,[1]) und seine Frau oder Geliebte *Biča chanym-oim, Pučak chanajm, Fuğja chanajm.* Auch in den losen Szenen des Puppentheaters bildet die russische Verwaltungswillkür ein Lieblingsthema, ebenso der fränkische Arzt, der auch im persischen Stück verspottet wird.

Die beiden Stücke werden nach Bedarf durch Improvisationen und zeit- und ortsgemäße Einschiebungen verlängert oder auch, bei geringer Zuschauerzahl, den geringeren Einnahmen entsprechend, gekürzt. Die Zuschauerschaft, die in den größeren Städten durch das Kino und die Kulturpolitik der sowjetrussischen Regierung den primitiven Darbietungen des Puppenspielers entfremdet und entwachsen ist, nährt in den Städten das Handwerk des Puppenspielers nicht mehr. So muß der Puppenspieler hinaus in die Dörfer, in die Steppe, wo die Zuschauer noch nicht so anspruchsvoll und modern geworden sind.

Die Freizügigkeit und die offensichtliche Beliebtheit dieser Volkskunst in diesen Kreisen hat, weil man durch die Puppenspieler am leichtesten an die sonst schwer faßbaren halbnomadischen Steppenbewohner heranzukommen hofft, bei der russischen Regierung den Gedanken wachgerufen, durch sie vermittels geeigneter Stücke und Dialoge, die zu diesem Zwecke zu schaffen wären, „aufklärend" auf religiösem und politischem Gebiete zu wirken, d. h. auf diese Weise die herrschenden Ideen in den entferntesten *auls* und *kyšlaks* zu verbreiten.

Auch andere Staaten betrachten das Puppentheater als modernes Bildungs- und Erziehungsmittel. Nach GAVRILOV soll es in den Schulen der ehemaligen Tschecho-Slowakei 2000 Puppentheater gegeben haben.

Besonders nachhaltig weist I. N. TRAJNIN: *Iskusstvo v kul'turnom pochode na Vostoke SSSR* (Die Kunst in dem kulturellen Feldzug im sowjetrussischen Orient), Moskau 1930, S. 34—49, auf die große agitatorische Kraft des Puppentheaters hin, das deshalb gepflegt und beibehalten werden muß. Bei der Behandlung des orientalischen Theaters, seines

---

[1]) So bezeichnete der uzbekische Diener LE COQs diesem gegenüber als besonders häßlich für das turkestanische Schönheitsideal neben dem nach seiner Auffassung abstoßend häßlichen Gesang der Europäer die vorspringende europäische Nase, die wie eine Pferdenase wirke.

eigentlichen Themas, kommt er auch auf das Puppenspiel und seine Improvisatoren zu sprechen. Vom Schattenspiel spricht auch er nicht. Nach ihm existiert auch bei den Uzbeken und Tağik, bei den Kirgizen und Baschkiren das allmählich aussterbende Puppentheater in beiden Formen: das Marionettentheater (*kukol'nyj teatr*) und das Kasperle-Theater (*petruška*). Das Puppentheater ist nach ihm aus Indien (?) und Persien eingeführt worden.

Zum Spiel wird das Publikum durch den Schall der großen kupfernen, dreigliedrigen Posaune (mit großem Schalltrichter) *karnaj* eingeladen. Die Zwischenmusik besteht aus Trommel, Tamburin, Kastagnetten und Pfeife (*zurna*). Musik gilt für jede theatralische Aufführung als unbedingt erforderlich.

Die von dem Publikum gereichten, für den Unterhalt des Spielers benötigten Gaben sind nur gering und verringern sich immer mehr. Im allgemeinen kann auch für Turkestan das Puppenspiel als eine sterbende Volkskunst bezeichnet werden.

Die Puppenspieler waren zusammen mit den Musikanten und den anderen freien Berufen in einer Zunftgilde vereinigt und besaßen ein eigenes Zunftbuch (*risolja*). Dem Beruf haftete, wie es auch bei dem Schattenspiel überall außer in Java, so z. B. auch bei den Osmanen, der Fall ist, eine gewisse mindere gesellschaftliche Achtung an, ähnlich wie früher unseren „Fahrenden Leuten".

Die einzige bisher bekannt gewordene Gildenurkunde für die freien Künste (*Mehtarlyk*), allerdings nur eine junge Abschrift aus dem Jahre 1327/1909 des Usta Mehter-Kurči Nijâz Mehter-Oghly wurde von Komarov, der eine große Sammlung von Puppen und Marionetten zusammengebracht hat, erworben. Sie befindet sich jetzt zusammen mit den Puppen in der Ethnographischen Abteilung des Russischen Museums. Samojlovič gibt ein Bild eines Teiles des Textes dieser *risolja*. Die Puppenspieler waren in ein und derselben Zeche, wie die *najrân-bâz, maskara-bâz, darvâz, zang-bâz, karnajčy, zurnajčy* u. a.

Interessant ist, daß nach der Revolution die Puppenspieler infolge des Fanatismus der muhammedanischen Geistlichkeit, der sie immer ein Dorn im Auge gewesen sind, beinahe von der Eintragung in den professionellen Verband *Profsojuz Rabis: San'at-i-nafîsa* ausgeschlossen wurden. Durch das damals neugeschaffene *Maḥkama-i-šarîᶜat*-Gericht wollte man die freien Berufe als *šarîᶜat*swidrig verbieten. Nur durch die Vorlegung der *risolja* konnten sie ihre Existenzberechtigung nachweisen. Das Fortkommen der Angehörigen dieser freien Berufe ist schon dadurch sehr erschwert, daß z. B. in Taschkent früher die Gilde nur 60 Mitglieder zählte, während es zu Gavrilovs Zeit 284, also fast fünfmal so viel waren.

Gavrilov informiert auch indirekt über das Schattentheater: die Information kann natürlich, wie zu erwarten, nicht anders als negativ sein.

Seine sachlichen Angaben heben sich wohltuend von der flüchtigen Verallgemeinerung in B. A. PETROVSKIJs *Uzbekskij teatr* (Das uzbekische Theater) in *Bulletin de l'Université Centrale,* Livraison 13, S. 125—26, Taškent 1926, ab, wo ohne jeglichen weiteren Beweis von dem Vorhandensein des Puppentheaters und der „Chinesischen Schattenspiele" (*kitajskije teni*) gesprochen wird. PETROVSKIJ verweist dabei auch auf seine anderen Arbeiten in den Taschkenter Zeitschriften: *Iskusstvo i Žizn'* Nr. 1 und *Nauka i Prosveščenije* Nr. 1, 1922, die in der Zeitschrift *Inqilâb* Nr. 3 und 4, 1922 in uzbekischer Übersetzung erschienen sein sollen. GAVRILOV polemisiert gleichzeitig gegen die unsinnigen Ansichten über das Turkestaner Puppentheater, die sich bei N. J. SIMONOVIČ-JEFIMOVA: *Zapiski Petruški* (Bulletin des Kasperle-Theaters), Moskau 1925, S. 7 und bei O. CECHNOVICER und I. EREMIN: *Teatr Petruški* (Das Kasperle-Theater), 1927, S. 19—20, finden. Die dort gebotenen falschen Angaben über das Schattentheater gehen letzten Endes natürlich auf ein und dieselbe Quelle zurück, die infolge mangelnder Eigenkenntnis von den Verfassern immer wieder mechanisch ausgeschrieben wird. Keiner der zum Teil leidenschaftlichen Verfechter des turkestanischen und persischen Schattentheaters hat wirklich jemals mit eigenen Augen eine Schattenspiel-Aufführung gesehen oder eine turkestanische Schattenspiel-Figur in den Händen gehabt. Nach dem Zeugnis W. BARTHOLDs und ZEKÎ VALÎDÎs findet sich auch in der reichen Literatur Turkestans kein einziger Hinweis auf ein Schattenspiel für irgend eine Zeitperiode.

N. RYKOŠIN, der in der Zeitung *Turkestan* Nr. 10, 15, Taškent 1900, über die Volksbelustigungen bei den Sarten schreibt, spricht ebenfalls nur vom *Meddâḥ,* vom Marionettentheater und von Taschenspielern, nicht aber vom Schattenspiel.

Auch CHODZKO, *Théâtre Persan* gibt S. XIV nicht den geringsten Anhalt, Persien für das Schattenspiel in Anspruch zu nehmen. Er spricht ausdrücklich von *marionettes,* die er allerdings für die Entsprechung des *Karagöz* hält, da er sich offenbar über die Verschiedenheit der beiden Typen nicht klar ist. Derartige Verwechslungen sind bei dem heutigen Stand der Kenntnisse über das Schattenspiel nicht mehr leicht denkbar.

BILDERMATERIAL.

Das Bildermaterial, das uns über das Puppenspiel vorliegt, ist gut und reich und gibt alle nötigen Aufschlüsse. In *Iran* II findet sich eine Tafel mit 7 persischen Puppen für das *Pählävân Käčäl*-Spiel, die die feine Auffassung und das hohe künstlerische Können der Perser zeigen. Es sind *Serv-e nâz chânom* mit dem Wickelkind (die glückliche, bereits am Hochzeitstag entbindende Braut); der armenische Lehrer und Musikant *Ko-*

rapet; ein *Dêv* (böser Geist); ein Dieb; der schwarze Diener *Mobârek*; ein Jude, der rassisch besonders charakteristisch wirkt, und *Pählävân* selbst. Neben der starken Charakterisierung der einzelnen Gesichtstypen ist besonderer Wert auf glänzende, charakteristische Kleidung gelegt.

Iran III bietet zwei Tafeln mit vier Bildern zu GALUNOV: *Chäimä šäb bâzî,* die das „Zelt“ für das Marionettentheater mit den beiden Spielern zeigen, sodann die in Bodenhöhe gespielte Szene mit den Puppen. Auffallend ist der Einfluß der russischen Uniform auf das Aussehen der persischen Soldaten, deren Parade vorgeführt wird. (Auch für die heutige allgemeine Kleidermode ist die russische Tracht tonangebend.) Ferner wird der *Šâh* auf seinem Thron mit seinen Würdenträgern gezeigt und eine Gruppe von Puppen, die persische Frauen in charakteristischer Tracht wiedergeben.

SAMOJLOVIČ gibt in seinem kleinen Museumsblatt: *Kukol'nyj teatr v Turkestane* 1923, das Bild der Vorstellung eines „fliegenden Puppenspielers“ mit Tamburin- und *Karnaj*-Musikbegleitung und die Abbildung von vier nicht sehr kunstvollen Puppen, von denen die eine Frau darstellende Puppe einen modernen Porzellankopf hat. Noch instruktiver sind die Bilder von Vorstellungen der beiden Puppentheaterarten bei SAMOJLOVIČ: *Turkestanskij ustav-risolja,* wo die beiden Typen anschaulich im Spiel mit ihren Musikkapellen nach Photographien KOMAROVs gezeigt werden, der die reichsten Puppenspiel-Sammlungen zusammengebracht hat, worauf SAMOJLOVIČ *Vostok* I, S. 104 schon gelegentlich des Nekrologs von KATANOV hingewiesen hat. Anschaulich sind auch die Bilder der Museums-Vitrinen mit dem turkestanischen Puppentheater, wo das ganze „fliegende Puppentheater“ in voller Aufmachung mit den dazugehörigen Musikinstrumenten und allen Puppen neben chinesischen und türkischen Schattenspielfiguren gezeigt wird, während die Rückseite der Vitrine die zahlreichen Typen des Marionettenspiels vorführt.

Die reichste Ausbeute an Bildermaterial bietet aber GAVRILOV, der außer zwei Farbtafeln (*Palvan Kačal* und *Biče chanum oim* nach Aquarellen von V. A. ŠIŠKIN) und einem farbigen Titelbild der „Sackbühne“ eine Reihe von schwarzen Bildern gibt, von denen besonders hervorzuheben sind: ein Bild des „fliegenden Puppenspielers“ Uzbekistans und die Abbildung einer Marionettenaufführung des Stückes: „Die Obrigkeit“ in dem Dorfe Toi-tepe aus dem Jahre 1926. Bei GAVRILOV findet sich auch eine primitive Wiedergabe der schon erwähnten Nachbildung des russischen wandernden Kasperle-Theaters (*Petruška*) bei OLEARIUS aus dem 17. Jahrhundert, die genau dem fliegenden Puppenspieler Turkestans entspricht.

Zu vergleichen ist auch VASIL KRAVČENKO: *Šonka (vertep)* (Das Puppenspiel) in *Etnografičeskyj Vistnik,* Buch VI, S. 41—54 mit 3 Tafeln, *Ukrainsk. Ak. Nauk,* Kiew 1928.

OSMANISCHES PUPPENSPIEL.

Nach diesem reichlich langen Exkurs über das persische und turkestanische Puppentheater, den ich hier einschieben zu müssen glaubte, da er eines gewissen Interesses nicht entbehrt und vielleicht zur Lösung der strittigen Schattenspielfrage beiträgt, möchte ich auf den weiteren Inhalt der Schrift NÜZHETs eingehen. Das Puppen- oder Marionettenspiel ist bei ihm überhaupt nicht behandelt. Über dieses Spiel, das allerdings in der Türkei nur selten vorkommt und wenig gepflegt wurde, vergleiche man JACOB—RITTER: *Kukla ojnu, Der Islam* IX, 1919, 248—50; ferner die oben genannte FRUCHTERMANNsche Ansichtskarte. Vielleicht ist auch eine Schilderung im *Ausland* 1886, Nr. 40, S. 784, hierher zu stellen, nach der in Konstantinopel Schattenbilder oder Puppenspiele in kleinen Theaterbuden vorgeführt wurden.

Französische Marionettenspiele, die im *Fransiz tejatrosu,* dem Französischen Theater, in Pera angekündigt werden (*Baṣîret* 1290, Nr. 1064), werden als *fransizğe marionet jaᶜny Karagöz ojunlary* (Französische Marionetten, d. h. *Karagöz*-Spiele) bezeichnet. Auf französischen Einfluß gehen offensichtlich auch Karikaturen in Marionettenform zurück, wie sie sich in türkischen Witzblättern zuweilen finden, so *Kalem* Nr. 7, 1924, S. 6, wo *„Abd el Aziz"* und *„Moulai Hafid"* unter dem Titel *kukla tejatrosu* als Klopffechter dargestellt sind; in *Djem* Nr. 19, 1910, schlagen Türke und Grieche nach Kasperle-Manier auf einander los. Doch ist dafür die Erklärung sehr natürlich: die Zeichner der türkischen Witzblätter waren früher ausnahmslos Europäer.

DAS OSMANISCHE SCHATTENTHEATER: KARAGÖZ.

Über die Frage der Herkunft und über die Geschichte des Schattentheaters zerbricht sich NÜZHET durchaus nicht den Kopf. Für ihn sind diese Probleme nicht brennend. Er sucht nur das osmanische Schattenspiel in seiner uns jetzt noch erfaßbaren und sichtbaren Form zu behandeln.

Dankenswertes neues bibliographisches Material kann er durch die Anführung der Artikel verschiedener türkischer Autoren über das *Karagöz* beisteuern. So nennt er: AḤMED RÂSIM: *Târîch ve muḥarrir,* Istanbul 1329/1911; *Muharrir, šâᶜir, edîb,* 1924 und *Muḥarrir bu jâ*; ᶜALÎ RIZÂ: *Istanbul ejlenğeleri;* TEVFÎQ RÜŠDÎ: Zwei Artikel über IBN DÂNIJÂL in der *Ḫâkimijet-i-millije* vom 10. und 14. März 1928; AḤMED REFÎQ: *Istanbul nasyl ejlenijordu* in den Zeitschriften *Muḥîṭ* und *Resimli Aj,* als Buch erschienen, Istanbul 1927.

Als Beitrag zu den älteren Schattenspielerwähnungen in der europäischen Literatur möchte ich einen Bericht aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts anfügen. DAVID NERRETERs *Neueröffnete Mahometanische Moschea,* Nürnberg 1703, gibt S. 365 folgende Beschreibung der Ramazan-Unterhaltungen in den Kaffeehäusern Konstantinopels: „Dabei finden sich

dann auch ein | allerley Possenreisser und Gaukler | die Gäste mit ihren Possen lustig zu machen. Unter andern stellen sie hinter ein Tuch oder gemahlt Pappier | vermittelst etlicher brennenden Fackeln | unterschiedliche Gestalten | als Gespenster vor Augen | die sich auf mancherley Art bewegen | auch redend eingeführt werden | welche viel sinnreiche Schwencke fürbringen | die unkeuschen Ohren angenehm zu hören und zu sehen sind | indem sie dadurch unzüchtige Sachen fürstellen".

Interessant ist die Angabe NÜZHETs, daß der Versuch gescheitert ist, einen lebendigen *Karagöz* und *Ḥâǧivâd* auf die Bühne zu bringen, d. h. die Schattenbühne in eine Theaterbühne zu verwandeln und ein *Ǧânly Karagöz,* ein lebendiges Schattentheater, zu schaffen. Ein gewisser NÂŠID schrieb ein Stück, in dem er selbst den *Ḥâǧivâd* spielen wollte, doch fand er keinen geeigneten *Karagöz,* dem die Rolle auf den Leib paßte. Auch H. RITTER: *Karagös,* S. 4, führt eine *Muḥâvere*-Vorführung durch lebende Personen an. Ein solcher Versuch beruht auf einer völligen Verkennung der Wesenheit des Schattenspiels und sucht mit falschen Mitteln Wirkungen zu erzielen, die nur dem Schattenspiel eigen sind. Man versucht das entmaterialisierte Schattenspiel zu materialisieren.

Wie die Ankündigungen im *Jeni Iqdâm* (vgl. Nr. 228—247, Oktober bis November 1910) zeigen, hatte sich damals eine *Ǧânly Karagöz ṣaḥnesi kumpanjasy* (Operetten-Gesellschaft: „Lebende *Karagöz*-Bühne") im *Šarq tejatrosu, Direkler arasy,* gebildet. Eine Aufzählung der damals gespielten Stücke ist charakteristisch: *Karagözün chitân ǧemᶜîjeti* (Das Beschneidungsfest des *Karagöz*); *Karagöz ṣaḥnesinde* (*Karagöz* auf seiner Bühne); *Karagöz ve Vodvil* (*Karagöz* und das Vaudeville); *Karagözün Vijana sejâḥaty* (Die Reise des *Karagöz* nach Wien: dies war das am häufigsten gespielte, zugkräftigste Stück); *Karagöze birinǧi ikrâmije* (die erste Gratifikation für *Karagöz*); *Karagöz* bzw. *ḥarem aghasy ᶜûd mešq edijor* (*Karagöz* bzw. der Obereunuche übt das Lautenspiel); *Vekîl-charǧlyghy netîǧesi* (Das Ende seiner Wirtschafterei).

Von Bedeutung sind die Angaben NÜZHETs über die moderne Gestaltung des *Karagöz* und eine Liste aller *Karagöz*-Spieler, soweit sie einer Aufzeichnung und Registrierung noch zugänglich sind. Ich weise darauf hin, daß sich von *Chajâlî* SAᶜÎD BEJ, einem Genossen des Sultans SELÎM III., ein charakteristisches Bild im *Nevsâl-i-ᶜosmânî* I. 167 befindet.

NÜZHET gibt ferner eine Liste von 36 *Karagöz*-Stücken, die fixiert und niedergeschrieben sind und die noch traditionell aufgeführt werden. Von sieben führt er ausdrücklich an, daß sie neu sind, nämlich: *Bursaly Lejlâ* (*Lejla* aus Brussa); *Sachte esîrǧi* (der falsche Sklavenhändler); *Châin kjâhja* (der verräterische Verwalter); *Kjathane ṣefâsy* (der Ausflug nach Kjathane); *Lejlâ ile Meǧnûn*; *Ortaklar* (die Nebenfrauen); *Janghyn* (der Brand) und *Baqqâl* (der Krämer).

In der Liste fehlen, wie nicht anders zu erwarten war, die seinerzeit

von Thalasso in *Revue Théâtrale* III. 16, S. 364—67, notierten angeblichen *Karagöz*-Stücke von Molière: *L'Avare, Tartuffe* und *Les Fourberies de Scapin,* die eine ungeschickte Düpierung darstellen.[1]) Meine eigene Liste von *Karagöz*-Stücken zählt mehr als 140 Nummern.

Hier möchte ich einige eigene Beobachtungen und Bemerkungen über das *Karagöz*-Spiel einschieben, soweit mir meine früher sehr zahlreich gemachten Notizen noch zur Verfügung stehen.

Eine eigenartige Verwendung hat mit der wiedererwachten Vorliebe für das *Karagöz* diese volkstümliche Form in der modernen Literatur gefunden: die Verwendung für die politische und literarische Satire, die man als *Karagöz*-Stücke zurechtfrisierte, um ihr schon durch ihr Äußeres mehr Popularität zu verschaffen.

In *Resimli Kitâb* I, 1327, Nr. 6, finden wir einen solchen Versuch, politische Satire in die Form eines *Karagöz*-Stückes zu gießen: *Ṣaḥne-i-chajâlije manẓaralaryndan: Gharîbeler* (Schattenbühne-Aufführungen: „Seltsamkeiten"). Es handelt sich um drei Abgeordnete, denen von ihren Wählern politische Untätigkeit vorgeworfen wird. Die Abgeordneten verschanzen sich hinter die ministerielle Devise: Wir konnten bisher nichts machen und können auch jetzt nicht versprechen, daß wir in Zukunft etwas machen.

Ein *Chajâlî* Kâtib Semâᶜî Efendi (jedenfalls ein Pseudonym) gab in der *Chalq Ghazetesi* Nr. 108 ff., 1926/1344, unter dem Sammeltitel *Chajâl-châne-i-chalq* (Volks-Schattentheater) ein Stück *Jeni Ferhâdle Šîrîn* (Der neue *Ferhâd* und *Šîrîn*), das, mit verschiedenen primitiven Holzschnitten geschmückt, satirisch alle möglichen Persönlichkeiten in seinen Kreis einbezieht: Aḥmed Emîn als *Beberuhi*; Râšid Rizâ als *Tuzsuz*; Chalîl Nihâd als *Laz*; Hamadânî-zâde ᶜAlî Nâǧi Bej als Perser; Saᶜîd Ḥikmet als *Matiz*. Es finden sich Anspielungen auf Dr. Ṣafije ᶜAlî; Vaṣfî Rizâ; Bedîᶜa Muvaḥḥid Chanym; Üsküdarly Ṣafvet Chanym; ᶜIzzet Melîh u. a. Ich konnte nur zwei Nummern einsehen. Das weiterhin angekündigte Stück: *Timâr-châne jachod Karagözün čyldyrmasy* (Das Irrenhaus oder *Karagöz* wird verrückt) ist mir nicht zugänglich geworden.

Ähnlich erschien in der Zeitung *Akšam* Nr. 2873—2880, 1926, ein derartiges modernes *Karagöz*-Stück *(modern Karagöz)* in 5 Akten (*perde*) unter dem Titel: *Šejch Küšteri mejdâny ǧinâjeti* (Das Verbrechen vom *Šejch Küšteri*-Platz). Dieses Stück soll angeblich von dem *Chajâlî* Erghuvânî Bej (jedenfalls wieder ein Pseudonym) in Šišli bei einer

---

[1]) Vgl. auch Adolphe Thalasso: *Molière en Turquie. Etude sur le théâtre de Karagueuz,* Paris 1888. Die S. 21—26 gegebenen drei Szenen aus den drei Molière-*Karagöz*-Stücken sind oberflächlich zurechtgemachte Auszüge aus der gedruckten türkischen Molière-Übersetzung. Sie widersprechen so sehr dem Normaltyp der *Karagöz*-Stücke, daß es sich erübrigt, auf die Aufstellungen Thalassos einzugehen.

großen Einladung in einem vornehmen Hause gespielt worden sein. In die burleske Handlung sind alle möglichen Anspielungen an REUF JEKTÂ, ḤÂFIẒ AḤMED; REZZÂQÎ-ZÂDE TARĞÎN; AḤMED ĞEVDET, BEDÎᶜA MUVAḤḤID u. a. eingeschoben.

Ich besitze eine ganze Reihe von mir zugesandten Zeitungsausschnitten eines weiteren *ᶜAṣrî Karagöz* vom Ramazan 1926, leider ohne nähere Angaben, wahrscheinlich aus der Zeitung *Akšam.* Im *Muḥâvere,* das ganz moderne Züge aufweist, ist die Rede von vielen allgemein bekannten Persönlichkeiten, von Dr. MAZHAR ᶜOSMAN, dem Präsidenten des Grünen Halbmonds, und seinem Assistenten FACHR-ED-DÎN KERÎM, von AḤMED RÂSIM, dem jetzt verstorbenen ᶜALÎ RIZÂ, einem der besten Kenner der alten Sitten, der zuletzt Direktor des Fischmarktes (*Balyk-châne nâẓiri)* war und dem durch sein hohes Alter bekannten ZARO AGHA. Der beigegebene Bilderschmuck ist hübsch.

Alle diese Stücke haben jedoch mit dem *Karagöz* nichts gemein, als die äußere Form und stellen nur eine „Adaptation" der modernen Literatur in altväterlichem Sinn dar: Während man sonst die fremden Stücke und Ideen ins moderne Türkisch umsetzt, sucht man hier moderne Situationen und kritische Betrachtungen in die altüberkommene und noch immer populäre *Karagöz*-Spielform zu übertragen. Ähnlich hat auch KARL MAY in seinem *Babel und Bibel, Arabische Fantasia in 2 Akten,* Freiburg i. Br. 1906, eine Art Schattenspiel zu geben versucht.

Bei der raschen Entwicklung der türkischen Presse in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts spielten die Witzblätter eine nicht unwichtige Rolle. Mit Vorliebe entnahm man die Titel der sich ebenfalls rasch entwickelnden Witzblätter der eigenen Volksliteratur, dem *Meddâḥ* und *Destân,* dem Schattespiel und dem *Orta ojunu,* die bisher die Träger des nationalen Witzes und Humors gewesen waren. Merkwürdigerweise spielte gerade der sonst als die Verkörperung des türkischen Witzes berühmte CHOĞA NAṢR-ED-DÎN nur eine geringe Rolle. Sein Name taucht nur einmal als Titel für ein unbedeutendes Witzblatt auf *(RMM* VI, 569; VIII, 129), während Azerbajğan sein bekanntestes satirisches Organ gerade nach ihm *Molla Nasraddin* benannt hat (*RMM* I, 126). Auch inhaltlich suchten die türkischen satirischen Journale zumeist im *Karagöz,* im *Meddâḥ* und *Orta ojunu* ihre Inspirationen (*RMM* VI, 326—35).

Die berühmte satirische Zeitung des TEODOR QAṢṢÂB,[1]) eines um die

[1]) QAṢṢÂB, auch QAṢṢÂB TODORI und TODORI allein, ein Karamanly aus Kaiseri, kam als Diener einer christlichen Familie nach Konstantinopel und später nach Paris und brachte es dort bis zum Privatsekretär von ALEXANDRE DUMAS. Nach seiner Rückkehr nach Konstantinopel betätigte er sich als Literat und Zeitungsschreiber. Er gründete verschiedene Zeitungen, nämlich 1. 1286/1869 das erste türkische Witzblatt *Diožen,* das angeblich zuerst französisch und griechisch und dann erst türkisch erschien. (Ich besitze Nr. 1—100, 1286—88, und einige spätere Nummern). Das Blatt wurde wegen seiner ständigen „unziemlichen" Witze über die Orden geschlossen; 2. das Witzblatt

Entwicklung des türkischen Zeitungswesens hochverdienten Griechen, der außerdem noch den *Dioženʼ* und den *Čynghyrakly Tatar* herausgab, hieß *Chajâl* (das Schattentheater). Von ihm sind 368 Nummern (18. Oktober 1289 — 18. Juni 1293) erschienen. Der erste Artikel der neuen Zeitung beginnt bezeichnenderweise mit dem *Meddâḥ*ruf *haj ḥaqq!* Eine Zeitlang erschien vom *Chajâl* auch noch eine französische (*Polichinelle*) und eine griechische Ausgabe (*Momos*) (*Chajâl* Nr. 60). Nach der Revolution von 1908 suchten M. REUF und EBU-S-SUREJJÂ SÂMÎ die Zeitung unter dem Titel *Chajâl-i-ǧedîd* (Der neue *Chajâl*) wieder ins Leben zu rufen. Die Lizenz datierte vom 28. Februar 1325.[1]) Sodann erschien die Zeitung

Chajâl 1872/1289 (Ich besitze Nr. 1—317, 1289—93). Über die französische Ausgabe *Polichinelle* und die griechische *Momos* vergleiche man *Chajâl* Nr. 60 und 90. Als der *Chajâl* zeitweise geschlossen wurde, gab QAṢṢÂB 3. 1289/1872 das satirische Blatt *Čynghyrakly Tatar* (der Tatar mit den Schellen) heraus. Der ursprünglich konzessionierte Titel war *Čynghyrakly čauš*. Vgl. *Sirâǧ* 1290 Nr. 1. (Ich besitze Nr. 1—29 vom *Čynghyrakly Tatar*, der schon bald wegen einer Karikatur auf die Zeitung *La Turquie* geschlossen wurde und nicht mehr erschien). Dann gab QAṢṢÂB eine politische Zeitung *Istiqbâl* (die Zukunft) 1875 heraus. Diese Zeitung wurde wegen ihrer Ausfälle gegen die türkischen Soldaten (*Hersek ešqijâsy*) geschlossen.

QAṢṢÂB wurde besonders von ČAJLAK MEḤMED TEVFÎQ bekämpft, der ihn wegen seiner angeblich russophilen Gesinnung meist „*Todorof*" nennt, was umso kränkender war, als QAṢṢÂB gerade dem russophilen Großvezîr M. NEDÎM Opposition machte; ferner von BAṢÎRETǦI ʿALÎ. Sie suchten ihn als völlig einflußlos und bedeutungslos darzustellen. In Wirklichkeit war aber QAṢṢÂBs Bedeutung für die Entwicklung des türkischen Zeitungs- und Theaterwesens sehr groß. Gefürchtet waren seine frechen, bissigen *Muḥâveres* im *Chajâl*, die Schule machten und in allen Witzblättern nachgeahmt wurden. Von seinen Gegnern wurde er bald als in Athen geborener und in Galata aufgewachsener „Grieche", bald als „Russe" bezeichnet. Jedenfalls war er eine tätige und streitbare Natur und es stimmt, was im *Čajlak* Nr. 21 von ihm gesagt wird, daß man an seinem Entwicklungsgang die Entwicklung der türkischen Pressevorschriften und des türkischen Pressegesetzes verfolgen könne. Eine Durchsicht seiner Zeitungen vermittelt einen interessanten unmittelbaren Einblick in das kulturelle Getriebe seiner Zeit.

QAṢṢÂB betätigte sich auch als Übersetzer aus dem Französischen. Es gelang ihm, dem Geschmack für den Roman in der Türkei Heimatrecht zu verschaffen. Zuletzt war er als Bibliothekar und Übersetzer des Sultans ʿABD-UL-ḤAMÎD tätig. Vgl. *Baṣîret* 1292. Nr. 1691; *Qahqaha* Nr. 17; A. RÂSIM: *Muḥarrir, šâʿir, edîb*, Istanbul 1924, S. 49; SELIM NÜZHET: *Türk gazeteciliği*, Istanbul 1931, S. 52, 60—61, 70; VL. GORDLEVSKIJ: *Očerk po novoj osmanskoj literaturě*, Moskau 1912, S. 35—36; *Sâlnâme* Bd. 29—33 (Zeitungslisten).

Eine charakteristische Karikatur QAṢṢÂBs findet sich im *Chajâl* Nr. 198: QAṢṢÂB wird auf einem Esel reitend, mit Besenbürste und Farbtopf ausgerüstet, dargestellt. Die Beischrift lautet: „Die Art der Ankunft des Inhabers der Zeitung *Istiqbâl*, TEODOR QAṢṢÂB AGHA, von Kaiseri über Ankara in Konstantinopel, um die Sitten der Bevölkerung Konstantinopels zu verbessern.

[1]) Ich verweise für die diesbezüglichen Angaben auf die in der Zeitschrift *Ajyn târîchi*, Ankara 1927—28 erschienene alphabetische Liste: *Mešrûtijetin iʿlânyndan beri Türkijede nešr olunmuš gazete ve meǧmûʿalar* (Die seit der Konstitution in der Türkei herausgegebenen Zeitungen und Zeitschriften) Nr. 42—53. Ich besitze von der Zeitung *Chajâl-i-ǧedîd* Nr. 1—48, 1326/1910. Vgl. auch *RMM* VI. 334.

Muṣavver Chajâl (*Journal Satirique Illustré Hayal*), deren erste Nummer vom 18. März 1910 datiert und die 1911 wegen ihrer politischen Briefe suspendiert wurde (*RMM* XV, 137). Erwähnt sei auch der anklingende Titel einer Zeitung *Fikr u Chajâl* (*Resimli Kitâb* III. 539). In Kairo erschien eine gleichfalls nach dem Schattenspiel genannte Zeitung *Chajâl-aẓ-Ẓill* (*RMM* II. 249).[1])

Das verbreitetste und erfolgreichste türkische Witzblatt überhaupt ist der *Karagöz,* der seit dem 28. Juli 1324 bis heute erscheint. Er ist in ganz Anatolien verbreitet und gelangt bis nach China (*RMM* VI, 707).[2]) Nach der Zeitschrift *Pijano* Nr. 9, 1326, S. 104, dient die Zeitung zur Unterhaltung von Weib und Kind, d. h. ist volkstümlich im besten Sinne des Wortes. Die Titelvignette zeigt die charakteristischen Schattenspielfiguren des *Karagöz* und des *Ḥağivâd.*

Als Anklang oder Anpassung an den Namen *Karagöz* sind die Namen folgender Witzblätter gewählt: *Karakuš* (Schwarzer Vogel = Adler) (*RMM* VI, 569); *Kara Sinân* (Der schwarze Sinân) in Smyrna 1292—93; *Ğingöz* 1326/24 (*RMM* VI, 332).

Auch der Name des Spielpartners des *Karagöz* erscheint als Zeitungsname: *Ḥağivâd.* Dieses Witzblatt tauchte bald nach dem *Karagöz,* am 29. August 1325 unter Ṭâhir Bej auf (*RMM* VI, 330, VIII, 16). Es erschien 1931 von neuem. Auf das Witzblatt *Beberuhi,*[3]) das nach dem Zwerg des Schattenspiels genannt ist, hat schon Ritter: *Karagös,* S. 125, A. 1, hingewiesen. Zweifelhaft ist, ob die Bezeichnungen von Witzblättern nach Musikinstrumenten auf das Schattenspiel oder *Orta ojunu* hinweisen, wie *Daul* (Trommel) (*RMM* III, 175); *Nej* (Flöte) und *Boru* (*Trompete*). Vgl. *Chajâl* Nr. 70 und 73.

Ich nenne hier auch gleich die Pressebezeichnungen der verwandten Gebiete: das *Orta ojunu* stand Pate bei den Namen folgender Witzblätter: *Orta ojunu,* gegründet 1335 von M. Aṣaf; *Pîšekâr,* für den Midḥat Rebîᶜ 1327/25 die Lizenz erhielt; Redakteur war Ṭâhir Ṣafvetî; *Zuhûrî,*[4]) ein 1908 von Ḥasan Ferîd und Sülejmân Sirrî herausgegebenes Witzblatt, das in der 1. Nummer das *Jazyğy ojunu* brachte; *Ğurğuna* (der Einleitungstanz im *Orta ojunu*) hießen zwei verschiedene Zeitungen; vgl. auch *RMM* VI, 331. Auch die Witzblätter *Ibiš* (Deminutivform von *Ibrahîm,* Name für den *Kavuklu*) Istanbul 1324 und des gleichen Namens, Smyrna 1327/25 (*RMM* VIII, 104) und *Ghagha burun ile Ibiš* schließen

[1]) Auch in Persien gab es zwei Zeitungen mit dem Titel *Chajâl* und zwar beide in Rešt, nämlich die lithographierten Zeitungen *Chajâl* 1909 und *Râh-i-Chajâl* 1329/1911. Vgl. Edw. Browne: *The Press and Poetry of the Modern Persia,* Cambridge 1914, S. 82, Nr. 161 und S. 86, Nr. 176.

[2]) In Kairo erschien als Beilage der arabischen Zeitung *al-Hilâl* das Witzblatt *Qarâqûz.* Vgl. M. Hartmann: *The arabic press of Egypt,* London 1899, S. 84, Nr. 148.

[3]) Nüzhet: *Türk gazeteciliği* S. 79.

[4]) ib. S. 80.

an das *Orta ojunu* an, vielleicht auch *Püsküllü belâ, Dalkauk* und *Ğuškun Qalender.*

An den *Meddâḥ* schließt sich die Zeitung *Meddâḥ* 1292/1875 an, die als Hauptfigur den *ᶜAbâly baba* (den Alten im Filzmantel) einführt (*RMM* VIII, 132 und NÜZHET S. 69); ferner ḤILMÎs *Saḥne-i-meddâḥ* (*Meddâḥ*-Bühne), die periodisch erscheinen sollte. Als hierhergehörig wären wohl auch die Zeitungen *Inğili čauš* und *Kör oghlu* in Kastamunu zu nennen (*RMM* VII, 175; VIII, 136).

An Theater und Schauspiel erinnern die Zeitungstitel: *Temâšâ* (Schauspiel), *Saḥne* (Bühne), *Tejatro,*[1]) *Tejatro ve Temâšâ meğmûᶜasy* (Theater und Schauspiel), *Ḥoqqabâz* (Taschenspieler) u. a. m.[2])

Nicht weniger populär als im Titel ist das *Karagöz* in Bildern und Karikaturen. Das erste Bild, das der *Chajâl* überhaupt bringt (Nr. 6, 1289), zeigt eine Schattenbühne und *Karagöz* und *Ḥağivâd* beim *Muḥâvere.* Man vergleiche auch *Chajâl* Nr. 72 und 87: AGOP und QAṢṢÂB mit einer Schattenbühne; Nr. 91: *Karagöz* und *Ḥağivâd* als Bärenführer; Nr. 103: *Karagöz* mit seinem Figurenkasten (*perdelik*); Nr. 118: *Karagöz* und *Ḥağivâd* mit der Zaubermütze (*sihirli külâh*) usw.

Das Witzblatt *Djem* kleidet seine politischen Witze mit Vorliebe zeichnerisch in *Karagöz*-Figuren ein (vgl. Nr. 31, S. 7—9, 1911, wo zwei Minister gezeigt werden, die *Karagöz* spielen; vgl. auch *Kalem* Nr. 21 und Nr. 26, S. 12, 1909). Am meisten tritt das Vorherrschen des *Karagöz* in den satirischen Zeichnungen natürlich im Witzblatt *Karagöz* selbst hervor.

Die Popularität der Gestalt des *Karagöz* zeigt sich unter anderem auch in den Kalenderbildern in *Karagözün sâlnâmesi* I—III, 1910—12, wo der Gang des Jahres in Wochenbildern durch *Karagöz* und *Ḥağivâd* in allen Tätigkeiten dargestellt ist. Volkstümliche Stoffe, wie z. B. das Eheproblem, die Küche, werden am liebsten in der Person des *Karagöz* behandelt. Man vergleiche die für diesen Zweck gegründete *Karagöz Kütübchânesi* (*Karagöz*-Bibliothek): 1. *Karagöz maṭbachda* (*K.* in der Küche), 2. *Karagöz evlenijor* (*K.* heiratet), Istanbul 1329.

Auch heute ist wie ehemals der Dialog zwischen *Karagöz* und *Ḥağivâd, Muḥâvere,* die beliebteste Form, um politische und literarische Satire zu schreiben. In den satirischen Zeitschriften finden sich nach dem Beispiel des *Chajâl* stets solche *Muḥâveres*: in dem Witzblatt *Meddâḥ* zwischen *Meddâḥ* und *ᶜAbâly baba*; im *Čajlak* zwischen *Čajlaq* (der Weihe)

---

[1]) Unter den persischen Witzblättern gibt es seltsamerweise keine Anspielung und keine Bezugnahme auf das Volkstheater in irgend einer Form. Die einzige Zeitung über Theater, die BROWNE: *The Press* S. 66, Nr. 112 anführt, ist die Teheraner Zeitung *Tijâtr* 1326/1908, die in dramatischer Form satirische Szenen über die Verwaltung und die Regierungsform gab, also dem oben über die persischen Komödien Gesagten entsprach.

[2]) Ich möchte bemerken, daß ich von den meisten der von mir genannten türkischen Zeitungen ganze Sammlungen oder einzelne Exemplare besitze.

und *Laklak* (Storch); im *Kara Sinân* zwischen diesem und dem Redakteur; im *Geveze* und *Müṣavver Geveze* zwischen *Geveze* und *Zevzek*; im *Pîšekâr* zwischen *Ẓarîfî* und *Šâṭir*; im *Ğingöz* zwischen *Ğingöz* und *Komik*; im *Chaber anasy* (später *Chaber babasy*) 1325 zwischen *Chaber anasy* und *Sivri Sinek*; im *Müṣavver Papaghan* (1908—09) zwischen *papaghan* und *tûtî*; ebenso in der Zeitschrift *Gramofon* 1324/26 u. a. m.

Seitdem mit der Schaffung der Presse unter anderen europäischen Ideen auch das Problem des europäischen Theaters in der Türkei auftauchte, gab es immer wieder Versuche zur Modernisierung des Schattentheaters und des *Orta ojunu.* Weitschauende patriotische Männer waren entschieden gegen eine rein mechanische Übernahme und Aufoktroyierung des europäischen Theaters und empfahlen den Aufbau der dramatischen Kunst auf der modernisierten Volkskunst, um so eine festere Verankerung zu erzielen.

Im allgemeinen aber waren die gebildeten Kreise scharf gegen das Volkstümliche eingestellt. Manche glaubten als Palliativ gegen die Beliebtheit des Schattenspiels und der türkischen Musik (*sâz u chajâl*) den Besuch eines *qirâet-châne* („Lesehalle", eines Cafés mit Zeitungen und Schriften) anempfehlen zu müssen (*Taṣvîr-i-efkâr* 1283 Nr. 451). Um die Konkurrenz des *Karagöz* aushalten zu können, setzten manche *qirâet-châne*s sogar Prämien an Büchern und Getränken für ihre Besucher aus.

Sehr anregend legt NÂMYQ KEMÂL seine Gedanken über das Theater und das Schattenspiel in der Monatsschrift *Šarq* (Der Orient), herausgegeben von MUṢṬAFÂ REŠÎD I, Nr. 1 ff., Istanbul, ohne Jahr, dar. Es ist nach ihm tausendmal besser, ein *temâšâ* (Schauspiel) anzuschauen als das Schattenspiel (*chajâl*) oder das *Orta ojunu,* „die Schulen der Zügellosigkeit" (*sû-i-edeb taᶜlîm-châneleri*),[1]) zu besuchen, im Kaffeehaus zu schwätzen oder sich im eigenen Haus zu vergraben. Er sieht die Schwierigkeiten der Schaffung eines türkischen Theaters natürlich klar ein: die Beschaffung der teuren Bühne, die Aufstellung einer eigenen Schauspieltruppe, die Überwindung der sprachlichen Schwierigkeiten, da die vorhandenen Schauspieler weniger mangelhaft im Spiel als in der Aussprache sind. Von allen Unterhaltungsarten scheint ihm das Theater am nützlichsten, da es einen Spiegel des Lebens darstellt.

In den Volksbelustigungen sieht N. KEMÂL nur die negative Seite (*Taṣvîr-i-efkâr* 1283, Nr. 353). Er eifert gegen den unverständlichen geheiligten Brauch, *Chajâl, Orta ojunu* und Musik erst nach dem 8. oder 10. Ramazan zu gestatten: Entweder sind diese Unterhaltungen erträglich und erlaubt; dann sind sie es schon vom 1. Ramazan ab. Oder sie sind unmöglich; dann sollte man sie ganz verbieten. Er eifert gegen die zotigen,

[1]) Fast gleichlautend werden in der *Baṣîret* 1290/1873, Nr. 1070, *Karagöz* und *Chajâl* kurzerhand „Schule der Schlechtigkeit und Gemeinheit" (*sû-i-achlâq mektebi ve bunğa rezâletler mektebi*) genannt.

obszönen Ausdrücke, die im *Orta ojunu* noch mehr als im *Chajâl* allzu aufdringlich sich geltend machen, obwohl häufig auch Damen an solchen Vorstellungen teilnehmen. Viele Wendungen im Spiel sind nach ihm so gemein, daß man sie in keinem Feuerwehr-Café (*tulumbağy qahve-chânesi,* dem Stammlokal der damaligen berüchtigten irregulären Feuerwehr) gebrauchen dürfte. Doch waren die Frauen und Mädchen in der alten Türkei durchaus nicht prüde und nahmen an derben Späßen keinen Anstoß.

Sehr richtig meint diesbezüglich AFIOUN-EFFENDI, *Paradoxes sur la Turquie,* Paris 1908, S. 179/80: Les pères ne voient pas de mal ici, à conduire leurs petites filles devant les ombres chinoises de Karaguez. Karaguez est obscène, vantard, fripon, spirituel, menteur; il n'est pas suggestif. Son gros œil canaille, son profil impudent n'ont rien de séduisant. Cette notation naturaliste ne peut amener dans ces jeunes esprits qu'une grosse gaieté et un certain éloignement pour les gestes de ce bouffon grossier. Ils s'en feront difficilement un idéal: ils en voient la brutale réalité.

Mit welcher Einprägsamkeit aber die Jugenderinnerungen an den *Karagöz* im Gedächtnis der Erwachsenen haften, zeigen viele Ergüsse, so der *Ramazân mektûbu* (Ramazan-Brief) im *Karagöz* 1909, Nr. 123, über den *Karagözğü* MEḤMED EFENDI in Akseraj und über das *Chajâl-qahvesi* (Schattentheater-Café) in *Un kapany.* Ein anderer Ramazan-Brief im *Müṣavver Geveze* 1324, Nr. 46, gibt der Sehnsucht der Knaben, weniger der Mädchen, nach dem *Karagöz* schon zu Beginn des Ramazan Ausdruck. Er schildert den überwältigenden Eindruck, den auf den Verfasser in seiner Kindheit die erste Vorstellung, die er in *Direkler arasy* in einem Stadtviertel-Kaffeehaus sah, das *gösterme* (Schaubild) mit zwei Schlangen machte, der erst durch das Erscheinen des *Karagöz baba* und der anderen Figuren, die er *kuklalar* (Puppen) nennt, gemildert wurde.

Die Kinder sind, wie die Erwachsenen, seit Jahrhunderten im Banne des *Karagöz* (vgl. *Memoirs of* HALIDÉ EDIB, S. 135—38). Nach dem Bericht des *Osmanischen Lloyd* 1910, Nr. 210, wird die ganze Kaffeehausbude von dem aus tiefster Seele kommenden heiteren Gelächter der Zuschauer erschüttert. *Demet* 1324, Nr. 3, schildert, wie in der Ruine des Theaters, in dem einst KEMÂLS *Vaṭan ja Silistre* (Das Vaterland oder Silistria) aufgeführt worden war, nach der Revolution unter großem Zulauf der Kinder das *Karagöz*-Stück *Bekğinin chijâneti* (Die Verräterei des Nachtwächters) gespielt wurde.

AḤMED RÂSIM fußt ebenfalls auf seinen Kindheitserinnerungen, wenn er in seinen *Šehir mektûblary* (Stadtbriefen) Istanbul 1329, II. S. 192, sich von dem Rufe der Schauspielkunst des *Chajâlî* KÂTIB ṢÂLIḤ dazu bestimmen läßt, das Stück *Saklambağ ojunu* (Versteckenspiel) im *Qirâet-châne-i-ᶜÂrif* zu besuchen. RÂSIM glaubte sich in die Stadtviertelschule zurückversetzt, als er die zahlreichen wartenden Kinder dort sah. Später kamen aber doch auch noch zahlreiche Erwachsene. Er besah sich das Stück bis

zu Ende und wartete vergeblich auf eine Neuerung und Modernisierung des alten Spiels.

Nach unseren Begriffen von Arbeit und Erholung ist es kaum auszudenken, mit wie wenig Anregung und Unterhaltung besonders der Anatolier früher vor der Ära des Kinos auskommen mußte: als höchste Erholung galt das primitive Kaffeehaus und seine bescheidenen Genüsse. Man kann deshalb die Zähigkeit begreifen, mit der das einfache Volk sich für seine kärglichen, altgewohnten Unterhaltungsmittel einsetzte.

Ganz im Sinne der türkischen Modernisten erklärt ROLLAND: *La Turquie Contemporaine*, Paris 1854, das Schattenspiel als *un germe de mort du peuple ottoman* und meint, nur das europäische Theater könne die Türkei vor dem Untergange retten. Im *Ausland* 1886, Nr. 40, S. 782, wird in einem Aufsatz *über Theaterwesen und Malerei in Stambul* darüber geklagt, daß alle Theateransätze des GÜLLI AGOP und der Theater in *Gedik Paša* und *Direkler arasy* zu grunde gegangen seien — was durchaus nicht stimmt — und daß nur die Pantomime, die Seiltänzerei und das *Karagöz* in primitiven, jeder Kunst entbehrenden Vorstellungen im Ramazan noch fortleben.

Im Gegensatz dazu bemüht sich QAṢṢÂB in seinem *Chajâl* zu beweisen, daß ein gesunder Fortschritt auf dem Gebiete des Theaterwesens in der Türkei nur durch die Weiterentwicklung des bodenständigen *Karagöz* und *Orta ojunu* möglich sei, nicht durch die Nachäffung der europäischen Bühne durch unzulängliche armenische Schauspieler und Unternehmer und durch die Fabrikation mäßiger Papierdramen.

Nach dem Urteil des *Müṣavver Geveze* 1324, Nr. 51, ist das *Karagöz,* wenn es auch übertreibt, doch besser als viele der türkischen Theater, in denen, wie mit Recht geklagt wird, von den armenischen Schauspielern ein sehr schlechtes, korrumpiertes Türkisch gesprochen wird. In *Pijano* wird 1326, Nr. 4, S. 39, bei anderer Gelegenheit darauf hingewiesen, daß niemand zum Theater zugelassen werden sollte, der nicht Türkisch gelernt hat. Es wird deshalb für ratsamer erklärt, sich die Zeit mit *Karagöz* zu vertreiben, der wenigstens gut türkisch[1]) spricht, als ins Theater zu gehen.

Karagöz selbst übergießt seine Konkurrenten, die Schauspieler, mit herbem Spott und sucht sie als Verrückte hinzustellen. Man vergleiche JACOB: *Die Akseraj-Schule*, Berlin 1899, S. 23—26, *Karagözün aktor olmasy jaχod komikliji* (Karagöz als Schauspieler oder sein Komödiantentum). Es ist hier ein wirksamer Konkurrenztrick angewendet.

SÂMÎ PAŠA-ZÂDE SEZÂJÎ, dem Mangel an Ästhetizismus gewiß nicht nachgesagt werden kann, wird durch den Besuch eines anscheinend etwas

[1]) Daß der *karagözǧü* stets Türke ist und sich durch gutes Türkisch auszeichnet, scheint nicht immer so gewesen zu sein. THEVENOT: *Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris 1665, S. 66/7, berichtet, daß die Schattenspieler häufig Juden waren. Dasselbe scheint auch beim *Orta ojunu* zu gelten (vgl. u.).

literarisch angehauchten *Karagöz*-Theaters in *Šehzâde-bašy* (*Rümûz ül-edeb*, Istanbul 1316, S. 58—60: *Müsâḥabe*) zur Besinnlichkeit über das eigene Volkstum angeregt. Wenn der *Karagöz*, der über die gezierten, in Prosareim sich ergehenden Höflichkeitsphrasen des *Ḥağivâd* sich erbost, erklärt: „Wie man nicht zugleich Araber und Perser und Türke sein kann, so kann auch eine Literatur nicht zugleich arabisch und türkisch und persisch sein. Es gibt nirgends auf der Welt ein Volk, das nach der Grammatik eines anderen Volkes schreibt und liest", so muß ihm SEZÂJÎ unbedingt beipflichten. Er, der selbst eine so ausgefeilte und mit fremden Elementen bis zum Bersten gefüllte virtuosenhafte Sprache schreibt, fühlt die tiefe innere Wahrheit des gegen die Verbildung des damaligen Efenditums aufmuckenden, grobschlächtigen *Karagöz* als Vertreters des einfachen Volkes. Er meint nachdenklich: „In bezug auf die Literatur bin ich der Meinung des *Karagöz* .... Wenn die vollkommensten Sprachen der Welt an einem Orte zusammenkämen, so könnten sie doch bei einem Türken nicht die Wirkung hervorbringen, die das türkische Wort auf ihn ausübt. Vielleicht kommt der Umstand, daß auf uns Türken das Wort nicht ebenso stark wie bei den Arabern und den Romanen wirkt, aus dem übermäßigen Gebrauch des Arabischen und Persischen her. Die eigentliche Beschwerde richtet sich gegen dieses Übermaß oder diesen Mißbrauch. Wer könnte sich dazu bereit erklären, auf das Arabische und Persische zu verzichten, die beide zu den größten Kultur- und Literatursprachen gehören und die Grundlage unserer Literatursprache bilden? Ich denke aber, daß hierbei die Gedanken und Meinungen so weit als irgend möglich auf das Türkische hingewendet sein müssen. Das muß das Endziel sein".

SEZÂJÎ weist hierbei auf die meisterhaft klare türkische Sprache der in Bachčesaraj von GASPRINSKIJ herausgegebenen Zeitung *Terğümân* hin und verweist auf das Čaghataische und das Tatarische als die Grundlagen des Osmanischen. Das *Karagöz* löst also in ihm schon damals vorahnend die Notwendigkeit einer türkischen Sprachreinigung aus, die jetzt fast zu weitgehend durchgeführt wird.

Die *Karagözğü* bildeten seit alters eine besondere Handwerkszunft, wie auch die *Meddâḥ*, die *muqallid* und die *muzḥik* in einer Zunft zusammengeschlossen waren. Es war deshalb mit dem *Karagöz* nie so schlimm bestellt, wie manche prüden Beurteiler es hinzustellen beliebten. Auch durch Zoten drang der türkische Humor immer siegreich durch. Die türkischen Schattenspiele sind, wie dies ØSTRUP: *Orientalische Höflichkeit*, Leipzig 1929, S. 81—82, treffend gekennzeichnet hat, überraschend wirksam durch ihre Komik und ihren Witz, während die arabischen Aufführungen eine Anhäufung möglichst zahlreicher grober und unanständiger Derbheiten geben, ohne daß das Unanständige Sinn und Pointe hat; nur die Wortwahl allein soll belustigen.

Es wurde für das *Karagöz* wie auch für das *Orta ojunu* eine ziemlich strenge Zensur gehandhabt. Alle Theaterstücke wurden vorher von der *Maṭbûᶜât idâre-i-ᶜâlijesi* (der hohen Presseleitung) durchgesehen; vgl. *Meddâḥ* Nr. 15. Treffend beleuchtet die Strenge dieser Institution eine Unterhaltung zwischen dem *Karagözǧü* und dem Zensor (*Merâm*, Heft 3, Istanbul 1324/26, S. 93), der auf den Einwurf, daß gerade die witzigsten Stellen gestrichen worden seien, den Schattenspieler damit tröstet, daß er dann, nach Wegfall der Witze, doch endlich einmal ernst spielen werde.

Eine gewisse Zensur und Beaufsichtigung war mancher Auswüchse wegen schon seit je verlangt und geübt worden. So verlangt ein Polizeierlaß, der jedes Jahr wiederholt wurde, z. B. in der *Ǧerîde-i-ḥavâdis* 1277/1860, Nr. 96, ib. 1278, Nr. 340; *Terǧümân-i-aḥvâl* 1278/1861, Nr. 154, daß jedermann an Orten, wo es im Ramazan Musik und Schattenspiel gibt (*sâz u chajâl olan jerler*), in Anstand sitzen soll, Auswüchse also verboten sind.

Aus einem mehr literarischen Grunde empfiehlt die *Baṣîret* 1290, Nr. 1076, eine Kontrolle der Stücke. Um ein Repertoir von wirklich wertvollen einwandfreien Stücken zu sichern, rät die *Baṣîret*, alle *Karagöz*- und *Orta ojunu*-Spieler (*chajâlǧy* und *orta ojunǧu*) zu veranlassen, ihre Stücke urteilsfähigen Leuten vorzuspielen, sie aufzeichnen zu lassen und zur Begutachtung an das *Meᶜârif meǧlisi* (Wissenschaftlichen Rat) einzureichen. Aufgeführt dürften dann nur die erlaubten Stücke werden. Es handelte sich natürlich nur um die Fixierung des Rahmens, weil kein orientalischer Volksschauspieler sich streng an einen starren Text bindet, sondern das meiste der Improvisation und der Eingebung des Augenblicks überlassen bleibt. Daß eine große Anzahl von gedruckten Texten tatsächlich erschienen ist, geht letzten Endes auf diese Anregung zurück. Auch den Literaten wird die Abfassung neuer einwandfreier Stücke zur Bereicherung des Repertoires empfohlen, ist aber niemals mit Erfolg geschehen.

Die Popularität des *Karagöz* legte es den Modernen nahe, seine Modernisierung mit allen Mitteln zu versuchen, um so von seiner Volkstümlichkeit Nutzen zu ziehen, da man sich überzeugen mußte, daß die nach französischem Muster geschriebenen Stücke, beziehungsweise die „Adaptationen" die breiten Schichten des Publikums kalt ließen.

Neuerdings versuchte vor allem Felek, der schon früher mit Erǧümend Ekrem Schattenspiele aufgeführt hatte (*Millijet* 1928, Nr. 743) und der in *Bizim lokanta* in Pera *Karagöz*vorstellungen sah und davon einen nachhaltigen Eindruck gewann, das *Karagöz* den modernen Anschauungen anzugleichen. Er schlug *Pejâm-i-Ṣefâ* vor, ein modernisiertes Schattenspiel unter Beibehaltung der erprobten alten Typen, aber mit Anpassung an die Neuzeit in Sprache und Inhalt zu schreiben. Er tritt der jetzt

erstarkten konservativen Richtung gegenüber, die das *Karagöz* unverändert nach Väterart (*sâzile sözile*) beibehalten will, für die Modernisierung ein. Nach ihm hat *Šejch Küšteri* den Modernen nichts mehr zu sagen. Andrerseits ist es aber auch nicht nötig, alles radikal zu ändern. Die bisherigen bewährten Typen sollen bleiben, nur einige neue sind hinzuzufügen. Der ganze Text aber, die Lieder, der Dialog, die Sujets, müssen auf einer neuen Grundlage aufgebaut werden.

Das Verschwinden der alten Spiele wurde in den letzten Jahren oft beklagt, nachdem von den alten Ramazan-Bräuchen fast nur noch die Trommel übrig geblieben ist (*Oriente Moderno* 1927, VII, S. 115; *Iqdâm,* 5. März 1927). An ihre Stelle sind Theater, Kino und Ballsaal getreten. Nun ist auch noch die Ramazan-Trommel endgültig verschwunden, ebenso die kleinen Illuminationslämpchen, die Kinder mit den grünen und roten Lampions, die Kinder, die von den Vorübergehenden das „Ölgeld" heischten (*afağanlar*), u. a.

Das Schattenspiel war früher das Hauptunterhaltungsmittel bei Beschneidungsfesten, Hochzeiten usw. Es gehörten dazu „Tänzer und Schattenspieler und andere Unterhaltungsmittel" (*raqqâṣ ve chajâlbâz ve sâir âlât-i-lehv,* wie es in einer von ḤÜSEJN KÂẒIM QADRÎ II, 588, zitierten NAᶜÎMÂ-Stelle heißt. Die benötigten Schattenspieler wurden bei Bedarf in einer eigenen Schauspieler-Börse (*ojunğular qahvesi*) in *Tachta qalᶜe* gedungen; vgl. M. ḤILMÎ: *Ejlenğe, Istanbul* 1298, S. 50.

Von der Beliebtheit und Verbreitung des Schattenspiels zeugt folgender tragische Vorfall: 1878 fand nach dem russisch-türkischen Feldzug in den Militärwerkstätten in Bejkos, in dem Saal über den Maschinen, eine *Karagöz*-Vorstellung statt, der über 1000 Personen beiwohnten. Als der Direktor und die höheren Offiziere erschienen und alles ihnen zu Ehren aufstand, brach der Boden des überfüllten Saales durch, wobei es über 300 Tote und Verwundete gab (*Stamboul* 1924, Nr. 174: *Une triste nuit*).

Auch im Weltkrieg vergaß man bei gegebener Gelegenheit dieses nationale Unterhaltungsmittel nicht. Unter den politischen türkischen Gefangenen auf Malta bildete sich ein eigenes Komité für *Karagöz*-Vorstellungen, wobei REFET PAŠA die Musik übernahm, Prof. SÜLEJMÂN NUᶜMÂN PAŠA als Zensor fungierte, um Kränkungen zu vermeiden, und ĞEVÂD PAŠA sich als Zeichner betätigte. NUᶜMÂN USTA stellte die Figuren her und AQA GÜNDÜZ spielte als *Karagözğü.* Die Vorstellungen betrafen ganz aktuelle Dinge: das Lagerleben, die englischen Offiziere, das Tennisspiel; vgl. *Politika* 1930, Nr. 80: *Aka Gündüz:* Malta četesi FAN.

Ebenso fanden in deutschen Lagern Schattenspielaufführungen statt, aber keine türkischen, sondern arabische. So berichtet ROBERT LACHMANN maschinenschriftlich über *Karagöz*-Aufführungen durch nordafrikanische Soldaten im Wünsdorfer Lager.

KARAGÖZ IM SPRICHWORT.

Die Volkstümlichkeit des *Karagöz* ist auch aus dem Sprichwort und sprichwörtlichen Redensarten ersichtlich, in denen er sich nicht selten findet, obwohl gerade in den letzten Jahrzehnten diese Sprichwörter außer Gebrauch gekommen zu sein scheinen. Ich nenne folgende:

Karagözün düjünü: Eine *Karagöz*-Hochzeit (SAᶜÎD: *Atalar sözü,* Istanbul 1312, S. 246); ***Karagöz perdede agha olur:*** (*Karagöz* wird nur auf der Bühne zum Herrn, M. TEVFÎQ: *Leṭâif-i-âsâr,* Nr. 6, S. 53); ***Karagözün aty gibi jerinde depünür (tepinir)***: er strampelt wie das Pferd des *Karagöz* an der gleichen Stelle (AḤMED VEFÎQ: *Türk zurûb-i-emsâl, Atalar sözü,* Istanbul 1288, S. 131;[1]) ***Karagöz perdeden düšer gibi düšdü:*** er fiel so rasch herab, wie *Karagöz* vom Vorhang, von der Bühne stürzt,[2]) (ŠINÂSÎ: *Zurûb-i-emsâl,* Istanbul 1287², S. 229; 1302³, S. 347); ***Karagözün dediji gibi sen dana bak:*** schau du nur, wie der *Karagöz* sagt, [nicht auf den Inhalt, den Sinn des Gedichts], sondern auf die [den Reim bildende Endung] *dan!* (ŠINÂSÎ S. 229); ***bu iš Karagöz ojnatmagha benzemez:*** diese Sache ist nicht so leicht zu machen, wie *Karagöz* zu spielen (ᶜALÎ ᶜULVÎ: *Gel kejfim gel,* Istanbul 1307, S. 143); ***Mevzusuz Karagöz oynatılır mi?*** Kann man *Karagöz* ohne Stück, ohne Thema spielen? (*Akşam* 1930, Nr. 4061); ***Karagöz ben de olursam sana ağyrym, perdeje daulsuz zurnasyz čykağaksyn:*** Wenn ich der *Karagöz* werde, dann tust du mir leid; du wirst dann ohne Trommel und Pfeife auf den Vorhang (die Bühne) kommen. (*Daul* 1325, Nr. 22, S. 3); ***bu ᶜâlem-ki tejatro gibi chajâl-châne ḥükmindedir***: diese Welt, die wie ein Theater einem Schattenspiele gleicht (*Qahqaha* 1292, Nr. 11).

Der Name *Karagöz* für sich wird sprichwörtlich oft verwendet. Man vergleiche hierzu AFIOUN EFFENDI: *Paradoxes sur la Turquie,* Paris 1908, S. 179—80; EDMOND FAZY: *Les Turcs d'aujourd'hui ou le Grand Karagheuz,* Paris 1898. Der Name *Hağivâd* wird sprichwörtlich gebraucht, um einen treuen, anhänglichen, selbstlosen Gefährten zu bezeichnen (A. RÂSIM: *Šehir mektûblary* III, S. 179). Fast wie ein Sprichwort klingt der bei ḤÜSEJN KÂẒIM QADRÎ: *Türk lughaty* II, 671, angeführte Vers: *perde kurdum, šemᶜa jakdym, gösterem ẓill-i-chajâl* (Ich habe den Vorhang aufgespannt, die Lampe angezündet: Ich will nun das Schattenspiel vorführen).

---

[1]) Vgl. E. J. DAVIS: *Osmanli proverbs and quaint sayings,* London (1897) S. 311. „Like the horse of the marionette player (kara ghyuz) he kirks in his place = He does move from the spot and so harms no one."

[2]) Im Gegensatz dazu erscheint *Hağivad* so plötzlich: „. . . non è sorto da solo improvvisamente, così come Ḥāğī Awḥad appare nella piazza sheykh Küshterī dietro la tenda del Karagöz, dicendo *hay ḥaqq*" (*Oriente Moderno* III, 347; Zeitung *Vaqyt* 10. X. 1923). Zu dem plötzlichen Verschwinden des *Karagöz* vgl. man GOTTFRIED KELLER: Gesammelte Werke VII¹⁷, Berlin 1897, S. 233: „Sie wischten wie chinesische Schatten hinaus".

Karagöz wird als Zigeuner empfunden und zwar als muhammedanischer Zigeuner, der deshalb auch zum Militärdienst eingezogen wird (*Chajâl* Nr. 59);[1]) vgl. auch die oben S. 14 zitierte Anekdote. Ebenso bezeichnet auch M. TEVFÎQ: *Leṭâif-i-âsâr* Nr. 6 in einem Spottlied auf die *šikler* (die Gecken) den *Karagöz* als Zigeuner: *Šiklerin meğlisi var, kâtibi var, müennesi var, sakallysy var, zülflisi var-da čingânesi jok-mu: Karagöz bejden suâl edin, čünki onlardan-dyr, her ḥâllerini bilir:* „Die Gecken haben ihre Versammlung, ihren Sekretär, ihren Femininen, ihren Bärtigen, ihren Lockigen: Sollten sie da nicht auch ihren Zigeuner haben? Fragt nur den *Karagöz,* denn er ist auch einer von ihnen. Er kennt alle ihre Schliche".

Bei SÂMÎ: *Qâmûs-i-türkî,* S. 1067 wird das Wort „*Karagöz*" auch als Bezeichnung für den Zigeuner (*čingâne*) gegeben. In einem mir vorliegenden handschriftlichen *Karagöz*-Stück *Bekri Musṭafa* in der Umschrift des KAPAMADJIAN (vgl. u.) wird *Karagöz,* S. 14, als *demirği,* Schmied, bezeichnet. Höchst charakteristisch ist dortselbst S. 7 die Szene, in der sich *Karagöz* selbst als Zigeuner bezeichnet:

„*Hağî Ejvad:* Ums Himmelswillen, Bruder, bist du denn ein Zigeuner? — *Karagöz:* Nein! Meine Eltern sind Zigeuner und ich bin ihr Sohn. — *H. Ej.* Das heißt also doch, daß auch du ein Zigeuner bist! — *K.* Sehr verbunden! Was willst du damit sagen? Ich bin natürlich ein Zigeuner! — *H. Ej.* Ums Himmelswillen, Bruder, laß das Zigeunertum, laß es, laß es! — *K.* Natürlich, ich sollte es lassen, damit du es packen könntest! — *H. Ej.* Ich will es ja gar nicht, ich will es ja gar nicht! — *K.* Und ich gebe es auch gar nicht her!"

In dem Artikel der *Karagöz*-Sondernummer vom 19. August 1325: *Karagöz ve Hağivâdyn terğeme-i-ḥâline dâir baʿzi maʿlûmât* (Einige Nachrichten über die Biographie des *Karagöz* und des *Ḥağivâd*) werden nur die Angaben EVLIJÂ ČELEBIS: *Sejâḥat-nâme* I, S. 655 (KÚNOS: *Orta ojunu,* S. 19) übernommen und *Karagöz* als Zigeuner (*kybty*) aus *Kyrk kilise* namens *Sofijozlu Karagöz Baly Čelebi* bezeichnet. Über sein angebliches Grab bei Čekirge in Brussa wird in der Zeitschrift *Karagöz* Nr. 83 und 84 gehandelt. Hier findet sich auch das bekannte Ghazel des KEMTERÎ, das JACOB in seiner *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland,* Hannover 1925, S. 123 ff. behandelt hat. Ähnliche hochstehende mystische Verse über das *Chajâl* wie diese KEMTERÎ-Verse finden sich bei ʿALÎ RIZÂ: *Istanbul Ejlenğeleri* Nr. 12, in der Zeitung *Pejâm* 1337 Nr. 894 und sonst nicht selten.

Auf der Gleichstellung mit einem Zigeuner und dem verminderten Ansehen der „Fahrenden Leute" beruht auch das Kränkende in der Anek-

---

[1]) In einem *Muḥâvere* wird erörtert, wie sich *Karagöz* nach seiner Einziehung zum Militär an der Militär- und Marinezeitung betätigen wird.

dote bei ʿAlî ʿUlvî: *Gel kejfim gel,* S. 143, daß jemand im Bade einen angesehenen Mann mit einem *Karagözğü* verwechselt. *Karagöz* ist als Zigeuner vor allem Schmied, wie die meisten Zigeuner.

Nüzhet polemisiert allerdings in seiner Arbeit gegen die Zigeunertheorie und betont das reine Türkentum des *Karagöz* im Gegensatz zum Osmanentum des *Ḥağivâd.* Wenn man an die mannigfachen Grotesken des Choğa Naṣr-ed-Dîn denkt, der anerkanntermaßen als Vertreter des reinen Türkentums erscheint, so hat Nüzhet vielleicht nicht so ganz Unrecht. Man vergleiche dazu meine Ausführungen in *Der Islam* V. S. 214 über den Choğa als den Inbegriff aller Heiligkeit, Tugend und aller moralischen Kraft des muhammedanischen Türkentums.

Interessant sind deshalb die neuesten Deutungsversuche in der Türkei, — was wird heute in der Türkei nicht alles wild und wirr durcheinander gedeutet! — die den *Karagöz* natürlich nicht mehr von einem Zigeuner herleiten wollen, sondern ihn für einen echten Türken erklären. Die etymologische Erklärung ist, wie zumeist in diesen Fällen, verblüffend einfach. Die Gleichung ist: *Kara Oguz* > *Kara Öküz* > *Karagöz.*

Anläßlich des Streites um das Grab und den Grabstein des *Karagöz* in Brussa erschien in der Zeitung *Vakıt* vom 13. XI. 1932 ein Brief des Filibeli Mithat Bey an den Bürgermeister von Brussa (*Bursa belediye reisi)* Muhittin Bey. Dieser Mithat Bey, ein Statistiker der Tabakregie, will 1333 in den Bücherlisten der *Orta pazar*-Medrese-Bibliothek in Ḥiṣâr oder im dortigen *Miṣrî*-Kloster den Titel des folgenden Werkes gesehen haben: *Hayat ve menakibi Kara Uğuz ve Hacı Evhat.* Diese Listen sollen nachher allerdings verbrannt sein. Ferner will er von dem *Kahveği* Šejch Ḥaqqi Efendi in Brussa, *Sahafhane çarşısı,* der ebenfalls inzwischen das Zeitliche gesegnet hat, gehört haben, daß *Karagöz* ein Bauer aus dem *Kaza Orhaneli,* aus dem Stamm *Karakeçeli* namens *Oğuz* mit dem Beinamen *Kara Oğuz* war, dessen Namen in *Kara öküz* (Schwarzer Ochse) umgebildet wurde. Die Streiche, die er mit seinem Kameraden *Hacı Ahvat* ausheckte, zogen die Aufmerksamkeit des Šejch Küšteri auf sich, der den Namen *Kara öküz* in *Karagöz* umformte.

Im tunesischen Schattenspiel[1]) gilt der *Karagöz* immer als Türke, nicht als Zigeuner, und verkörpert den Dummen (*O. M.* IV, 219; *Jeni Gün,* Ankara 5, III, 1924).

Für das tunesische Schattenspiel verweise ich auf Otto Spies: *Tunesisches Schattentheater, Festschrift für P. W. Schmidt,* St. Gabriel-Mödling, 1928, S. 693—702 und Kurt Levy: *Lóʿbät elḥôṭä, ein tunesisches Schattenspiel, Kahle-Festschrift,* Leiden 1935, S. 119—124, der Bilder der

[1]) Vgl. Rackow: *Sechs tunesische Schattenspiele.* Mitteilung von Prof. P. Kahle vom 9. September 1927.

Haupttypen gibt: *des Karakûz, Karakûz eṣṣġîr, Ḥāziwâz,* des Negers *Mesᶜôd,* des Juden *Breytu,* des Türken *Sleymân* und der *Fâṭme.*

Für die merkwürdige Sitte, daß das Schattentheater nur abends und nachts gespielt wird, eine Sitte, die an das Schamanisieren erinnert, das ebenfalls nur des nachts erfolgt,[1]) möchte ich auf die höchst charakteristische Anekdote verweisen, die ich in *Die Szene, Blätter für Bühnenkunst,* September 1925: „*Türkische Schattenspiele*", S. 178—82 angeführt habe. Der dem Opiumgenuß ergebene Schattenspieler hat für eine gut bezahlte Gastvorstellung in einem reichen Hause in Skutari, als er abends dort eintrifft, im Dusel alle seine Requisiten vergessen. Rasch entschlossen behilft er sich mit den schnell erworbenen Papierfiguren des *Karagöz* und *Ḥaǧivâd,* die überall bei den *Baqqâl*s als Spielzeug zu kaufen sind, und spielt mit ihnen auf einer improvisierten kleinen Bühne die ganze Nacht die Einleitung zu den drei sonst üblichen Stücken, das witzige Zwiegespräch (*muḥâvere*) zwischen *Karagöz* und *Ḥaǧivâd,* sodaß die Zuhörer völlig die Zeit vergessen und höchlich überrascht sind, als der *Karagözǧü* sein Spiel abbricht, ohne ein einziges Stück gespielt zu haben. Der Schattenspieler erklärt dem Hausherrn nur kurz, daß es nicht Sitte sei, nach Sonnenaufgang bei Tageslicht zu spielen. Seine Improvisationskunst hatte ihre Aufmerksamkeit die ganze Nacht hindurch wachgehalten und in Anspruch genommen.[2])

Hier darf auch auf eine merkwürdige Stelle hingewiesen werden, die KÖPRÜLÜ-ZÂDE M. FUÂD in seiner Studie: *Influence du Chamanisme Turco-Mongol,* Istanbul 1929, S. 16, aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts unter GHAZAN CHAN in Damaskus anführt, wo das auffällige Wesen und Treiben eines ŠEJCH BARAK und seiner Schüler, der in einer Art Schamanenkostüm am Hofe eingetroffen war, in volkstümlichen Liedern und im arabischen Schattentheater seinen Widerhall fand.

Daß das Schattenspiel, zumindest in Ägypten, nicht ausschließlich auf den Ramazan beschränkt war, sondern wohl das ganze Jahr über Vorstellungen stattfanden, beweist eine IBN IJÂS-Stelle (III. 183), nach der am 9. Zilhiǧǧe 924 ein Verbot der Schattenspielaufführungen erfolgte, weil die osmanischen Soldaten anläßlich dieser Spiele die heimkehrenden Zuschauer ausplünderten und Frauen und Knaben verschleppten.

[1]) Vgl. GEORG TSCHUBINOW: *Beiträge zum psychologischen Verständnis des sibirischen Zauberers,* Dissertation, Halle 1914, S. 29—30. Das Erzählen der Šehrezâde in 1001 Nacht erfolgt ebenfalls immer nur nachts bis Sonnenaufgang. Man vergleiche auch *Chajâl* Nr. 90: *aman Karagöz, gün-dir tejatro olur-mu?* „Um Gotteswillen, *Karagöz*! es ist schon Tag. Ist da eine Theateraufführung denn möglich?" Auch in dem Vertrag, den GÜLLI AGOP mit den einzelnen Schauspielern abgeschlossen hat (*Chajâl* Nr. 97), ist ausdrücklich stipuliert, daß die Schauspieler nur nachts aufzutreten haben.

[2]) Vgl. auch TH. SEIF: *Drei türkische Schattenspiele, Le Monde Orientale* XVII, S. 116.

Konstantinopel mit allen seinen Stadtvierteln, mit Ausnahme von Skutari, das keine anderen Vergnügungsstätten hatte[1]) als gute *Destân*-Kaffeehäuser (*Müṣavver Geveze* 1324, Nr. 50), war und ist noch immer unbestritten das Zentrum der ganzen türkischen Schattenspielkunst. Die Spieler zeigten sich auch der neu entstandenen Presse gegenüber auf der Höhe: Sie wußten die Presse von Anfang an für die Ankündigung ihrer Vorstellungen in Anspruch zu nehmen. In der Zeitung *Rûznâme-i-Ğerîde-i-ḥavâdis* Nr. 344 (11. Ramazan 1278) findet sich die erste diesbezügliche Anzeige der allabendlichen Schattenspielaufführungen und zwar des *Chajalğy* Ṭâhir Efendi im Sülejmân Paša-Chan.

Auch in der Provinz finden sich Spuren dieser Kunst. Manche Spieler der alten Hauptstadt suchten ihre Einnahmen durch Fahrten in die Provinz zu heben, wo ihnen keine Konkurrenz drohte. Einige Provinz-Zentren entwickelten auch eigene bodenständige Schattenspieler. So konnte ich mich seinerzeit selbst davon überzeugen, daß z. B. Salonik und Smyrna eigene, auf recht beachtlicher Höhe stehende Schattenspieler hatten.

Im Ramazan 1909 spielte in Smyrna in der Tilkilik ğâddesi im Tilkilik Kurban-Chan ein gewisser Karagöz Aḥmed, von dem ich das Stück *Mandra sefâsy* sah; außerdem ein Istanbully Ḥâği Besîm Usta, der im Güzel Efendi-Chan einige Tage später das Stück *Kanly Nigâr* aufführte. Zuhörer in dem Chan, an dem fortwährend die Kamelkarawanen vorbeizogen, waren meist Knaben und nur wenige Erwachsene.

Auch in Konya wurde 1909 im Ramazan gespielt, während in Afiun Kara Ḥiṣâr, wo es sehr viele Armenier gab, bereits damals ein Kino funktionierte und das *Karagöz* verdrängt hatte.

In Salonik sah ich im gleichen Jahr, gemeinsam mit Georg Jacob, ein griechisches, völlig unter türkischem Einfluß stehendes Schattenspiel im Kaffeehaus-Garten Ismâᶜîl gegenüber dem serbischen Konsulat von einem Spieler Jani Joanides. Das „Theater" trug die Überschrift Ἀνδρεικέλα. Die ganze Aufmachung war pompöser und marktschreierischer als die der bescheidenen türkischen Schattentheater.

Besonders hochentwickelt war das griechische Schattenspiel, das charakteristischerweise im Griechischen seinen ursprünglichen Namen beibehalten hat und Καραγκιόζης heißt, vor allem im Piräus. Ich verweise hier besonders auf Mollas, der sehr viel eigene griechische Stücke veröffentlicht hat: Βιβλιοθήκη τοῦ Καραγκιόζη Nr. 1—32, Athen, bis 1925. Man vergleiche hierzu Louis Roussel: *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes,* Athen 1921. Während die Griechen das türkische Schattenspiel übernommen haben, ist mir nichts bekannt, was auf das Gleiche auch bei den Armeniern schließen ließe.

---

[1]) Allerdings beschreibt Halidé Edib in ihren *Memoirs,* S. 135—38, gerade eine solche Vorstellung in einem Kaffeehaus in Skutari. Man vergleiche hierzu aber auch das oben erzählte Gastspiel des *Karagözğü* in Skutari.

Auch Kastamunu hatte früher im Ramazan Schattenspiele (v. d. Nahmer: *Vom Mittelmeer zum Pontus,* 1904, S. 302). Als ich 1926 dort war, war das Schattenspiel bereits ganz vom Kino verdrängt worden. Daneben sind jetzt in den anatolischen Provinzstädten auch stark die reisenden Theatertrupps in Aufnahme gekommen, die nach der Ernte im Herbst ihren Erntezug halten.

Noch ist im Schattenspiel bei weitem nicht alles geklärt und eindeutig erkannt. Vieles ist noch im Flusse. Doch zeigen die besprochenen Arbeiten, daß ein guter Teil der von europäischen Gelehrten gewonnenen Resultate als gesichert gelten kann und die in Europa geleistete Arbeit auf diesem Gebiete zum großen Teil heute auch schon Gemeingut des Orients geworden ist. Im Anschluß an die bisherigen Ausführungen möchte ich einige inzwischen erschienene *Karagöz*-Stücke besprechen.

SALINCAK SAFASI.

Zu den uns durch Jacob, Kúnos, Martinovič, Süssheim, Seif und Ritter in Text und Übersetzung mitgeteilten *Karagöz*-Stücken und den zahlreichen im Orient im Druck erschienenen Stücken (ich kenne an 70 solcher Stücke und etwa die gleiche Zahl von Titeln) kommt nun als dankenswerte Bereicherung das von Selim Nüzhet in lateinischen Lettern herausgegebene *Salincak safası,* das Schaukelspiel, Istanbul 1931, hinzu. Es stammt aus der im Besitze Ritters befindlichen Handschrift des *Chajâlî* Naẓîf, die 30 Stück enthält, von denen Ritter selbst drei in einer Prachtausgabe[1]) publiziert hat: *Karagöz,* Hannover 1924, nämlich „Die Blutpappel“ (*Qanly Qavaq*), „Die falsche Braut (*Sâχte gelin*) und „Die blutige *Nigar*“ (*Qanly Nigar*) und ein weiteres „Der Sängerwettstreit“ (*Karagözün şairlerle imtihan olması*) in *Orientalia* I, Istanbul 1933, sodaß mit dem hier gegebenen „Schaukelspiel“ und dem von Duda publizierten Stück: *„Ferhâd* und *Šîrîn“* (vgl. unten) uns nun sechs Stücke dieser Sammlung bekannt sind. Ritter hat m. W. bis jetzt eine Liste der gesamten in der Handschrift enthaltenen Stücke noch nicht publiziert. Daß die Fassung der bisher bekannt gewordenen Stücke dieser Sammlung besser als die der anderen Redaktionen ist, kann wohl nicht gut behauptet werden. *Kanly Nigar* ist z. B. dreifach herausgegeben (von Ritter, Seif und Süssheim.

[1]) Ich halte, ebenso wie auch wohl manch anderer Fachgenosse, eine Prunkausgabe volkstümlicher Texte für eine Stilwidrigkeit. Wegen der Figur 8 bei Rittfr: *Karagös,* die einen Neger in der charakteristischen Kleidung und Haltung des *Hağivad* darstellt, hatte ich auf Anfrage von Ğelâl Sâhir ein Schreiben vom 19. XII. 1924 mit dem Aquarell einer ähnlichen Figur erhalten, zugleich mit der Auskunft, daß es sich bei dieser Figur nicht um *Hağivâd* handelt, sondern um einen Negersklaven *Zenği Meḥmed,* den angeblich seine Herrin, eine bekannte Kokotte, zur Rache an dem ihr verhaßten *Hağivad* in dessen Tracht steckte, wenn sie ihn zu Kupplergängen benützte. Ich verweise auch auf P. Wittek: *Schattentheater, Türkische Post* I. 1926, Nr. 9.

Man vergleiche auch *Iki kyskanğ hemšîreler* in der Sammlung *Šarkyly ve kantolu Karagöz meğmûᶜasy* Nr. 3).

Der Inhalt des Schaukelspiels ist schon aus JACOBs Angaben bekannt (*Türkische Litteratur-Geschichte in Einzeldarstellungen* I, Berlin 1900, S. 48). Neben dem in der Sammlung des *Chajâlî* MEMDÛḤ Nr. 10 veröffentlichten türkischen Texte: *Karagözün salynğak ṣafasy* liegt auch bereits eine deutsche Übersetzung von I. KÚNOS vor: *Türkisches Puppentheater* (sic!). *Karagöz-Schaukelspiel. Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn* II, Budapest 1892, S. 148—58.

Das launige Stück, das bei NÜZHET dem Leser durch einige gute Illustrationen näher gebracht wird, behandelt die burleske Arbeitsgemeinschaft des *Ḥağivâd* mit dem grobschlächtigen und betrügerischen *Karagöz.* Beide wollen zusammen eine Schaukelunternehmung, ein seit alters in der Türkei beliebtes Unterhaltungsmittel, betreiben. *Karagöz* sucht den Schaukellohn, den er von den von *Ḥağivâd* zugeführten Klienten erhält, zu unterschlagen, wird aber jedesmal schmählich überführt.

Das Spiel, das eine reiche Auslese von Dialektausdrücken bietet, zeigt die Vorzüge der neuen lateinischen Schrift gerade für volkstümliche Texte und besonders für das *taqlîd* (die Nachahmung der Dialekte der verschiedenen Volkstypen) und vermittelt ein weit besseres Bild des gesprochenen Wortes als es früher mit der arabischen Schrift möglich war. Druckfehler sind aber, wie fast bei allen modernen türkischen Drucken in Lateinschrift, infolge der geringen Sorgfalt bei der Drucküberwachung, nicht selten.

FASL-I-FERHAT.

Ich möchte hier gleich das von HERBERT DUDA[1]) herausgegebene Schattenspiel *Fasl-i-Ferhat* anfügen, das gleichfalls in Istanbul 1931 erschienen ist. Es stammt, wie schon bemerkt, ebenfalls aus der *Chajâlî*-NAẒÎF-Handschrift.

DUDA hat das Stück in die offizielle neue Lateinschrift übertragen, allerdings mit einigen dankenswerten Abänderungen, besonders in bezug auf das *Izâfet-i*, das in der normalen amtlichen Schreibung unvermittelt an das vorausgehende Wort angefügt wird, sodaß mancherlei Mißverständnisse möglich sind. DUDA setzt es, nach altem, gutem Brauch, zwischen zwei Bindestriche.

[1]) Ich verweise gleichzeitig auf einen Artikel DUDAS in der *Türkischen Post* III. Nr. 345, 1928, in dem eine Vorstellung des Schattenspielers ŠEFÎQ ṢÂFÎ BEJ im *Dâr-üt-taᶜlîm-i-musikî* geschildert wird. Leider hat DUDA den Namen des eigenartigen Stückes, in dem die bösen Wirkungen eines Amuletts auf ein Liebespaar im Mittelpunkt stehen, nicht angegeben. Interessant ist die Neueinführung des Spielers, die auftretenden Personen nicht mit der üblichen Melodie, sondern mit einem Trommelwirbel auftreten zu lassen.

In der ebenfalls türkisch gegebenen Einleitung informiert uns DUDA über alles Notwendige. Es ist ihm gelungen, den Originalwortlaut für eine Anzahl der im Stück verwendeten, teilweise stark verstümmelten Verse und Gedichte richtigzustellen. Als Beilage gibt er eine selbstgemachte photographische Aufnahme der Schattenbühne mit *Ferhâd* und *Šîrîn* und eine Probeseite der ziemlich flüchtig, aber gut leserlich geschriebenen Handschrift. Ich habe 1929 selbst das Stück in Istanbul durch den *Chajâlğy* ŠEKÎB EFENDI in der abgebildeten Ausstattung aufführen sehen.

Das Stück ist eine Bearbeitung des persischen Sagenstoffes von *Ferhâd* und *Šîrîn*, der zum *Chosrev* und *Šîrîn*-Zyklus gehört. Dieser Sagenstoff ist sehr verbreitet und hat auf persischem und türkischem Boden mannigfache Bearbeitungen durch zahlreiche Dichter erfahren. Infolge seiner Volkstümlichkeit wurde er auch verschiedentlich als Stoff für Schattenspielstücke verwendet und zwar nicht nur bei den Türken, sondern auch auf arabischem Sprachgebiet. Das von I. G. WETZSTEIN in Damaskus aufgezeichnete und von JAHN herausgegebene arabische Schattenspiel: „*Die Liebenden von Amasia*", Leipzig 1906, ist nichts anderes als eine Bearbeitung dieses persischen Epos, was der Herausgeber JAHN nicht erkannt hat. Schon HANS STUMME hat in seiner Besprechung (*Götting. Gelehrte Anzeigen* 1906, Nr. 10, S. 819) den alten *Ferhâd* und *Šîrîn*-Stoff richtig gesehen. KÚNOS publizierte einen Schattenspieltext *Ferhâd* und *Šîrîn* bei RADLOFF: *Proben der Volkslitteratur der Türkischen Stämme* VIII, St. Petersburg 1899, S. 333—47 in russischer Umschrift, wozu N. MARTINOVIČ in *Tureckij teatr Karagöz*, St. Petersburg 1910, S. 38—52 die russische Übersetzung gab. Ein älterer türkischer Druck liegt in der *Karagöz*-Sammlung *Šarkyly ve kanto*[*lu*] *Karagöz kitâby* Nr. 9 vor. Das Stück wurde früher in Konstantinopel häufig gespielt und zwar mit einem Pyramus und Thisbe-Ende, wie es auch JACOB gesehen hat.

DUDA, der in seinem *Ferhād und Schīrīn, Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*, Prag 1933, auch eine kritische Ausgabe der *Qiṣṣa-i-Ferhād bā Šīrīn* von NIẒÂMÎ-I-GENĞEVÎ herausgegeben hat, weist auch in der Schattenspielausgabe auf die Auswirkung des Stoffes auf das türkische Schattenspiel hin.

Bei dem Stück selbst, das leicht lesbar und recht gut stilisiert ist, fällt die an ein *tekerleme* erinnernde Verflechtung der Tätigkeit der beiden Geschäftspartner *Ḥağivâd-Karagöz* mit der Fabel des Stückes auf. Die romantische Geschichte von *Ferhâd*, der, um *Šîrîn* zu gewinnen, einen Berg durchbohrt, um dann nach Art der Pyramus und Thisbe-Geschichte im Augenblick des Erfolges kläglich zu enden[1]), ist geschickt mit den prosaischen Nützlichkeitstendenzen des *Karagöz* verbunden, der für guten

[1]) [MENZEL übersieht, daß das Schattenspiel *Ferhâd ile Šîrîn* im Gegensatz zur ersten dichterischen Fassung durch NIZÂMI und dessen Nachahmer in der persischen und türkischen Kunstliteratur sowie im türkischen Volksroman ein happy end aufweist,

Gewinn dem *Ferhâd* eine Spitzhacke für die Arbeit liefert. Es spielt hier dunkel auch die Schmiedetätigkeit des *Karagöz*, das alte mystische Eisenhandwerk, mit herein.

DER SÄNGERWETTSTREIT.

Zu den früher von ihm veröffentlichten drei Stücken gibt HELLMUT RITTER in *Orientalia* I der *Istanbuler Mitteilungen,* Istanbul 1933, noch ein weiteres Stück der Sammlung: Den *Sängerwettstreit, ein türkisches Schattenspiel, nach der Aufzeichnung von Nazîf Bey.* RITTER gibt eine kurze Einleitung über das Wettsingen der anatolischen Volkssänger. Er führt unter den Literaturangaben die Stelle eines Augenzeugen, des HENRY J. VAN LENNEP: *Travels in little-known parts of Asia Minor* I, 253—54 in extenso an und gibt im Anschluß daran die interessanten Ausführungen KÖPRÜLÜ-ZÂDE M. FUÂDS: *Saz şairleri. Âşık teşkilâtı ve âşık fasıllari* im *Ikdam* vom 12. April 1930 in Übersetzung.

Zu den Sängerwettstreiten möchte ich auf Ç a n k ı r ı in Anatolien hinweisen, wo ich mich 1926 im Herbst einige Zeit aufhielt und wo ich mehrfach bei der *Kušġy*-Moschee oberhalb der Stadt an der Stelle weilte, wo alljährlich die großen traditionellen Wettsingen stattfinden. Die ganze Stadt klingt auch außerhalb dieser Zeit von Liedern und eigenartigen Melodien wieder. Heute, wo die Bahn Çankırı erreicht hat, dürfte wohl auch diese volkstümliche alte Sitte im Schwinden sein, zumal von der türkischen Regierung zu Gunsten der europäischen Musik ein erbitterter Kampf gegen die orientalische Musik eröffnet worden ist.

Das erste türkische Sängerfest der neuen Periode fand in Sivas Anfang November 1931 statt. Man vergleiche hierzu MARTTI RÄSÄNEN: *Türkische Sprachproben aus Mittelanatolien* I, Helsinki 1933, S. 6.

KÖPRÜLÜ-ZÂDE behandelt in seiner oben angeführten Schrift die Sängergilden von Konstantinopel. Seit dem 13./19. Jahrhundert befand sich das bedeutendste Dichter-Kaffeehaus am *Tauk Pazary,* wo auch der Sitz des Gildenmeisters der Sänger (*reis-i-âşıkân*) war. KÖPRÜLÜ-ZÂDE informiert uns über die Musikinstrumente, über die Lieder und Weisen und über das Preissingen selber.

Das Stück, das RITTER vollständig in neuer türkischer Transkription und mit auszugsweiser Übersetzung gibt, schildert uns nach einem gröblichen *muhâvere,* der Eingangsszene zwischen *Karagöz* und *Ḥağivâd,* das eigentliche Spiel: Ein reicher Bej veranstaltet unter dem Beistand *Ḥağivâds* ein Wettsingen. *Ḥağivâd* führt *Karagöz* als zünftigen Sänger ein, um durch dessen eventuellen Sieg auch etwas von der Siegesbeute mit-

---

das, wie die Fama berichtet, auf den Protest eines das Mißgeschick Ferhâd's allzu leidenschaftlich mitempfindenden Publikums hin neu eingeführt worden sein soll. (DUDA.)]

abzubekommen. *Karagöz,* der vom Singen und Dichten eigentlich nicht das geringste versteht, stellt doch im Wettbewerb mit den verschiedenen Konkurrenten voll seinen Mann, indem er getreu nachahmt, was sie vormachen. Er staffiert sich ulkig aus und legt sich den merkwürdigen Dichternamen *Gelberi* (Kloakenkratzer) bei. Im Wettstreit mit dem Saloniker Konkurrenten *Ḥasan,* mit dem *Kaiserli,* dem Opiumesser (*tirjaki*),[1]) dem Zwerg *Beberuhi,* dem *Kabakçı Arap* (dem Negermusikanten mit der Kürbislaute) gewinnt *Karagöz* durch sein freches Übertrumpfen und die überlegene Kraft seiner Ohrfeigen den Sieg und heimst den Siegespreis im Betrag von 20 türkischen Goldpfund ein.[2])

ḤELVA ṢOḤBETI.

Vom *Chajâlî* KÜČÜK^c ALÎ, von dem schon eine im Jahre 1928 erschienene Sammlung von *Karagöz*-Stücken stammt, nämlich *Karagöz perde küllijâty,* in arabischer Schrift — ich kenne aus dieser Sammlung leider nur das 1. Heft: *Karagöz dans salonunda* (Karagöz im Tanzsaal) und das sehr gut geschriebene und gut disponierte 3. Heft: *Karagözün Kjathane ṣafasy* (der Ausflug des *Karagöz* nach Kjathane), vgl. unten — ist eine neue Sammlung in lateinischer Schrift angekündigt: *Hayal perdesi,* von der Nr. 1 erschienen ist: *Beş perdelik Karagöz oyunu* (*Karagöz*-Spiel in 5 Aufzügen), Istanbul 1931. Der eigentliche Titel fehlt. Es wäre am besten *Ḥelva ṣoḥbeti* dafür einzusetzen.

Es ist das hübscheste *Karagöz*-Stück, das ich kenne. Das *muḥâvere* zwischen *Karagöz* und *Ḥağivâd,* das ganz nach Art des *tekerleme* beim *Orta ojunu* aufgebaut ist, bringt wieder die geschickte Ineinanderwirrung von Traum und Wirklichkeit: es ist das auch bei J. MORIER: *Die Abenteuer des Hadschi Baba aus Ispahan* im 52. Kapitel erzählte Abenteuer des Hadschi im Bade, der die Rolle eines anderen übernimmt, geschickt mit dem Traum verwebt, den eine dem *Ḥağivâd* angebotene Haschisch-Zigarette bewirkt, bis ihn ein unangenehmes Erlebnis (ein ihn anpissender Hund) in die rauhe, unangenehme Wirklichkeit zurückführt.

Dann beginnt das Stück, das die Einladung zu einer in einem weit entfernten Stadtviertel stattfindenden *ḥelva ṣoḥbeti* (*Helva*-Versammlung, vgl. *Türkische Bibliothek* IV) schildert. Bei der Überfahrt nach Balat kommt das *taqlîd* zu seinem Recht. Die Genossen lassen unterwegs den

---

[1]) *Tirjaki* ist „Opiumesser“, „Esser von Opiumkügelchen“, nicht „Haschischraucher“, wie RITTER S. 62 sagt.

[2]) Vgl. *Urušma ojunu,* KÚNOS: *Nyelv tudományi közlemények* XX. Budapest 1886—87, S. 161—188 und *Három Karagöz-Játék,* Budapest 1886, S. 73—100 und VON LUSCHAN: *Internationales Archiv für Ethnographie* II. Leiden 1889; ferner *Karagözün ^câšyqlyghy:* JACOB: *Akserai-Schule, Karagöz-Komödien.* 3. Heft. Berlin 1899, Nr. 1; *Chajâlî* MEMDÛḤ: *Karagöz perdesi küllijâty* Nr. 5, Istanbul 1338/40; Türkischer Druck [*Leṭâif-i-esrâr*] (ohne Titel).

Karagöz schnöde in einer Weinschenke, in der sie einkehren, im Stich. *Karagöz*, der nun in dunkler Nacht allein den Weg suchen muß, läßt sich aus Angst vor den Janitscharenpatrouillen von einer liederlichen Frau in ihr Haus locken. Er wird von ihr versteckt, als unvermutet ihr regulärer Liebhaber kommt. Der gleich darauf zurückkehrende Gatte, ein brutaler Janitschare, ermordet den Liebhaber und die Frau, läßt aber den durch den Hund des Hausherrn aufgespürten *Karagöz* am Leben, als er sich von der Wahrheit seiner *Ṣoḥbet*-Einladung überzeugt hat.

Bei der *Ṣoḥbet*-Versammlung, zu der *Karagöz* nach soviel Abenteuern endlich glücklich gelangt, findet eine sehr geschickt inszenierte *Meddâḥ*-Vorstellung auf der Schattenbühne statt — ein Gegenstück zu den von geschickten Schattenspielern vorgeführten Schattenspiel-Aufführungen innerhalb ihres Schattenspiel-Stückes und ein lebendiger Hinweis auf die Verbundenheit dieser beiden volkstümlichen Formen in der Person des *Karagöz*-Spielers, der zugleich *Meddâḥ* ist. Das gleiche Sujet hat AḤMED MIDḤAT EFENDI in seinen *Leṭâif-i-rivâjât* Nr. 20 in *Dolabdan temâšâ* (Schauspiel vom Wandschrank aus) 1889 behandelt.

Die eingeschobene *Meddâḥ*-Burleske behandelt das Thema der schwangeren Frau, die nachts plötzlich ein unstillbares Verlangen nach *pekmez* (eingedicktem Traubensaft) bekommt. Es gelingt dem Manne mit vieler Mühe, *pekmez* zu besorgen. Da er einem Alten, dem er unterwegs begegnet, nichts davon abgeben will, so verwünscht dieser das *pekmez*, sodaß jeder, der davon ißt, Durchfall bekommt. Allen nun, die kommen, um das *pekmez* zu probieren, geht es jetzt erbärmlich schlecht.[1])

KÜČÜK ᶜALÎ verfertigt seine Schattenspielfiguren selbst, wovon ein hübsches beigegebenes Bild zeugt. Er sucht das Interesse seiner Landsleute für die nationale Kunst wachzurufen, die eine zeitlang im Ausland höher gewertet wurde als im Lande selbst. Es ist auch schon ein gewisser Erfolg zu verzeichnen: Auf dem Markt in Konstantinopel, auf dem sonst einfache Schattenspielfiguren unschwer zu kaufen waren, sind jetzt überhaupt keine mehr aufzutreiben, weil sie alle wieder ihre Verwendung gefunden haben.

KARAGÖZÜN KJATHANE ṢAFASY UND KARAGÖZ DANS SALONUNDA.

Das schon oben genannte weitere *Karagöz*-Stück des KÜČÜK ᶜALÎ: *Karagözün Kjathane ṣafasy* (der vergnügte Ausflug nach Kjathane), Konstantinopel 1328, ist ebenfalls sehr gut geschrieben. Es schildert die Not im Hause des *Karagöz* und die daraus entspringenden Streitigkeiten mit

[1]) Dasselbe Motiv wird von EVLIJÂ ČELEBI für ČAKRAKČY-ZÂDE SÜLEJMÂN ČELEBI, hier beim Genuß von Honig, angegeben. EVLIJÂ: *Sejâḥatnâme* I. S. 656—57; KÚNOS: *Das türkische Volksschauspiel* S. 20.

seiner Frau, da nichts zu essen da ist. *Karagöz* beschließt deshalb, gemeinschaftlich mit *Ḥağivâd* mit dessen zweirudrigem *Kayk* Geld zu verdienen. Die beiden betätigen sich am Kjathane-Tag, d. h. an einem Frühlings-Freitag, als *Kaykğy*. Das bunte Publikum, das sie als Fahrgäste befördern, gibt den besten Anlaß zum *taqlîd* (Imitation). Ihre Fahrgäste bilden die Anatolier *Derčin-zâde* und *Odağy Meḥmed Agha* aus Egin, der Kurde *Ibrâhîm Agha*, der Grieche *Balama* (*Manolaki*), der Kraftmeier *Himmet Dajy*, der Tatare, der Jude, die elegante Dame (*zenne*) und der Trinker *Matiz* mit der Flasche; ferner tritt noch der Lase in Erscheinung, mit dessen Schiff sie karambolieren. Der Abend setzt ihrer Tätigkeit dann ein Ende.

Witzlos und durchaus äußerlich ist das 1. Stück der Sammlung: *Karagöz* im Tanzsalon, auf der Tanzdiele, das kaum ein besonderes Eingehen verdient. Das Stück ist nur insofern interessant, als es zeigt, wie sich ein Schattenspieler mit modernen „Errungenschaften" auseinanderzusetzen sucht. Nach einem auch sonst nicht selten verwendeten *tekerleme* von *Karagöz* in der Kaffeedose und seinen Erlebnissen im Magen des *Tirjaki* folgt das „Stück", das nur aus einer *taqlîd*-Serie besteht: *Karagöz* und *Ḥağivâd* machen eine Tanzdiele auf. Es kommen nun die geläufigen Typen des Spiels, um auch einmal zu tanzen, nämlich *Čelebi, Zenne, Arnaud, Kajserli,* Jude, Armenier, *Tirjaki,* Perser, *Beberuhi* und *Tuzsuz.* Es kommt zu Tanz und Streit. Schließlich gehen alle ab, ohne etwas zu bezahlen. Die Spekulation der beiden Kumpane hat sich als irrig erwiesen.

SACHTE GELIN.

Ein weiteres älteres Stück, das mir gleichzeitig in die Hände gelangte, ist *Sachte gelin jachod Karagözün gebe olmasy* (Die falsche Braut oder die Schwangerschaft des *Karagöz*), Istanbul, ohne Jahr und ohne Umschlag. Die Fabel des Stückes baut sich auf einem Mißverständnis des *Karagöz* auf, der immer als „Zigeuner" bezeichnet wird. Er mißversteht beim *muḥâvere* mit *Ḥağivâd* die Wendung *fenâja ḥaml etmek* (übel auslegen, übelnehmen) als *ḥâmil* oder *ḥâmile* (schwanger). Er regt sich darüber auf, daß er „schwanger" sein soll, und verprügelt den *Ḥağivâd.* Die Frauen der beiden Kumpane hören die Auseinandersetzung mit an und teilen einander die Neuigkeit mit, daß *Karagöz* schwanger sei. Rückschlüsse auf päderastische Gepflogenheiten läßt der Umstand zu, daß die Frage der Vaterschaft bei dem zu erwartenden Kinde des *Karagöz* nur auf *Ḥağivâd* hinweist.

Ḥağivâd, der seinem groben Freund gern eins auswischen möchte, beschließt im Bunde mit seiner Frau und mit der des *Karagöz,* diesen durch alle Mittel davon zu überzeugen, daß er ein Mädchen und im 6. Monat schwanger sei. Mit einiger Mühe gelingt dies auch. *Karagöz* läßt

sich endlich dazu bewegen, seine Zustimmung zu der Hochzeit mit dem *Himmet Baba*, einem riesigen Burschen, zu geben. Er verlangt aber eine richtige Hochzeit mit dem ganzen üblichen Gepränge. Als nun der baumlange *Himmet Baba*, der für ein Trinkgeld sich zu dem Spaß hergibt, als Bräutigam zu der „Braut" kommt, beschmutzt sich *Karagöz* vor Angst die Hosen. Nach einer ulkigen Entschleierungsszene kommt es zur Erkennung und zur Warnung an *Karagöz*, sich nicht mehr an *Ḥağivâd* zu vergreifen.

BEKRI MUṢṬAFA.

Das früher im Besitze G. JACOBs befindliche handschriftliche Stück ist eine Umschrift, die KAPAMADJIAN nach dem mit armenischen Buchstaben geschriebenen türkischen Original mit lateinischen Lettern vorgenommen hat. Im *Muḥâvere* zwischen *Karagöz* und *Ḥağivâd* findet sich eine ähnliche Szene, wie bei dem *Orta ojunu*-Stück *Gülme komşuna* (vgl. unten). *Ḥağivâd* bezeichnet die Frau des *Karagöz* als *orosbu* (Hure), da seine Tochter sie mit einem fremden Manne sprechen gesehen hat, und will deshalb mit dem alten Freunde nicht mehr verkehren. *Karagöz* will sich nach der Richtigkeit der Beschuldigung erkundigen und befragt die einzelnen Stadtviertelbewohner: zuerst den Zwerg *Beberuhi* und den *Kastanbolly Türk*, die beide, da sie ihn nicht erkennen, gestehen, daß sie mit seiner Frau zu tun gehabt haben. *Bekri Muṣṭafa*, den *Karagöz* dann befragt, rät ihm als bestes Mittel, daß er seine Frau auf die Probe stellt. *Karagöz* reist also angeblich ab und versteckt sich in der Nähe seines Hauses. Dabei kann er feststellen, daß die Tochter seines prüden Freundes *Ḥağivâd* einen jungen Mann zu sich ins Haus lockt, daß gleichzeitig aber auch seine eigene Frau den Besuch eines Geliebten bekommt. Er ruft den *Ḥağivâd* und überrascht mit ihm die beiden Frauen. Sie haben sich jetzt nichts mehr vorzuwerfen, da sie beide die gleichen Erfahrungen im Hause zu machen haben.

Ein weiteres gedrucktes titelloses Stück behandelt in ziemlich wirrer und ungeschickter Weise ein ähnliches Thema der mangelnden Frauentreue. Die *zenne* (elegante Dame) sucht durch Vermittlung des *Ḥağivâd* ein Haus zu mieten, da ihr bisheriges angeblich zu feucht ist. Der *Matiz* (Trunkenbold), der mit *Karagöz* nach Galata gehen wollte, um Kaldaunensuppe zu essen, beauftragt den *Karagöz*, die *zenne* zu überwachen. Als diese mit ihrem Liebhaber, dem *Čelebi*, ein Losungswort ausmacht, versucht *Karagöz* damit vergeblich, sich den Eingang in das Haus zu erlisten. Als der *Čelebi* kommt, mischt sich *Karagöz* unbemerkt von seinem Versteck aus mit unflätigen Beschimpfungen in die Unterhaltung ein, sodaß *Čelebi* und *zenne*, die sich gegenseitig für die groben Schimpfer halten, ernstlich aufeinander böse werden, wobei es *Karagöz* gelingt, sich mit ins Haus zu schleichen.

„DAS ORIENTALISCHE SCHATTENTHEATER."

In diesem Zusammenhange möchte ich noch kurz auf die wichtige Reihe von Schattenspielpublikationen hinweisen: *Das Orientalische Schattentheater*, herausgegeben von GEORG JACOB und PAUL KAHLE, Stuttgart, wenn diese Reihe auch vorerst noch nicht auf das türkische Schattentheater eingegangen ist.

Band I. *Der Leuchtturm von Alexandria. Ein arabisches Schattenspiel aus dem mittelalterlichen Ägypten* von PAUL KAHLE, 1930, bringt ein Vorwort und eine Einleitung über die Herkunft des Textes aus dem Schattenspielmanuskript des DÂ'ÛD EL-MANÂWI, das der nach 1900 verstorbene ägyptische Schattenspieler ḤASAN EL-KAŠŠÂŠ im Nildelta aufgestöbert hat. Dann folgt das Leuchtturmspiel in arabischem Text und in deutscher Übersetzung. Es sind 24 Abbildungen von Schattenspielfiguren beigegeben.

JACOB hat IBN DÂNIJÂLS *Ṭaif al-ḫajâl* beigesteuert, ferner Nachträge zur Bibliographie der 2. Auflage seiner *Geschichte des Schattentheaters* als Bausteine für eine Neugestaltung des Werkes (bis August 1929). Hier findet sich auch ein Absatz über den Bänkelsang.

Band II. GEORG JACOB, HANS JENSEN, HANS LOSCH: *Das indische Schattentheater*, 1931.

In der Einleitung behandelt JACOB Vorderindien, Ceylon, Insulinde und Siam. Er gibt eine periodische Bibliographie nebst Nachlese. Dann folgt die Übersetzung von SUBHAṬAS *Dûtâṅgada*, womit sich JACOB vielfach beschäftigt hat. JENSEN gibt die Übersetzung des *Dharmâbhyudayam*; LOSCH die Schattenspiele des RÂMADEVA und HARIDYÛTA.

Band III. G. JACOB und H. JENSEN: *Das chinesische Schattentheater*, 1933.

JACOB behandelt die Entstehung und die älteste Geschichte des chinesischen Schattentheaters, ebenso das neuerschlossene Material. Der Spielplan umfaßt religiöse Stoffe verschiedener Richtungen, die Geschichte Chinas von den ältesten Dynastien bis zu den Mandschukaisern, soziale Probleme, bürgerliche Szenen und Schwänke. Dann werden die Figuren und das Spiel selbst, der ethische Gehalt und die Aufgaben der Zukunft behandelt. Das Schattentheater wird als wichtige Quelle für die Volkskunde herausgestellt. Es folgen Nachträge zu der periodischen Bibliographie des Schattentheaters im Morgenland in den beiden vorhergehenden Bänden. Dann gibt JENSEN die Übersetzung des chinesischen Schattenspiels: „Die Spinnennetzhöhle".

In Vorbereitung sind ein weiterer Band für das chinesische Schattenspiel und ein besonders wichtiger Band über IBN DÂNIJÂL.

Die Sammlung ist ein neuer Beweis für die Wichtigkeit und die steigende Popularität dieser orientalischen Theaterspielart. Bemerkenswert sind die Erfolge, die eine von JACOB angeregte kleine Schattentheater-

truppe unter seiner und Dr. BÜHRMANNs Leitung in den verschiedensten deutschen Städten und auch in der Schweiz mit ihren chinesischen Schattenspielaufführungen errungen hat.

ORTA OJUNU.

Bemerkenswert ist die schon oben beim Schattenspiel gemachte Feststellung, die zum *Orta ojunu* hinüberleitet, daß eine Anzahl der *Karagöz*-Spieler gleichzeitig auch als *Meddâḥ*-Erzähler, als Puppenspieler, besonders aber auch als Schauspieler im *Orta ojunu* tätig sind. Da ihre Tätigkeit als Schattenspieler sie infolge der Saisonartigkeit dieses Berufes nicht ausreichend nährt, sind sie unter allen Umständen gezwungen, einen oder mehrere andere Berufe daneben auszuüben. Am liebsten ergreifen sie natürlich einen Beruf, der mit ihrer Theaterliebhaberei zusammenhängt. Bei dem starken Abströmen der guten alten *Karagöz*-Figuren in früheren Jahren in Sammlerhände und in die europäischen Museen — ich selbst besitze noch eine gute alte Sammlung, obwohl ich die Mehrzahl meiner Figuren dem Kölner Theatermuseum (Prof. Dr. C. NISSEN) überlassen habe; auch die Sammlung des Kieler Theatermuseums konnte ich seinerzeit in Konstantinopel beschaffen — und bei dem Fehlen guter Meister, die den Ausfall der Figuren in genügendem Ausmaße durch neue ersetzen könnten, besitzen die meisten *Karagöz*-Spieler heute, in der Periode des Wiedererwachens dieser Volkskunst, nicht mehr genügend Figuren für die von ihnen in Aussicht genommenen Schattenspielaufführungen und müssen für jedes neue Spiel Figuren bei reicheren Berufskollegen ausleihen. Die Kenntnis und die Kunst der Herstellung der Figuren aus Kamelleder und ihre Färbung ist gleichfalls in völligem Verfall. Doch rechnet NÜZHET fest mit einem Wiederaufstieg dieser nationalen Kunstübung.

THEATERZETTEL.

Charakteristisch für das Ineinandergreifen der verschiedenen Darstellungskünste ist ein Theaterzettel des Theaters *Feraḥ* in Šehzâde-bašy in Stambul vom 1. Oktober 1928, wo 21^h 30 eine außerordentliche Abendvorstellung stattfand, eine Gelegenheit, die, wie hervorgehoben wird, nur alle 40 Jahre einmal vorkommt. Von Interesse ist dabei auch die damals für wirksam gehaltene Zusammenstellung des Programms, das dem Geschmack des Publikums voll entsprach. Ich gebe deshalb die Übersetzung:

„Wichtiges türkisches Konzert der *Dâr-üt-taᶜlîm*-Musikkapelle; *Orta ojunu*; *Meddâḥ*-Vortrag (*monologh*); Nationale Tänze und zwei große Filme. Die Vorstellung veranstalten: der unerreicht beste *Kavuklu* des Landes, ᶜALÎ BEJ, und der berühmte Frauendarsteller (*zenne*) SAᶜÎD BEJ.[1])

[1]) Von beiden Künstlern werden Bilder in ihrer Rolle gegeben mit den Aufschriften: „der durch seine Komik berühmte *Kavuklu* ᶜALÎ BEJ“ und „*Zenne* SAᶜÎD

Das altertümliche *Orta ojunu*-Stück, das in dieser Nacht unter der Leitung KÜČÜK ISMÂᶜÎL EFENDIS, des NÂBÎ unserer Zeit, des Erfinders des Theaterwesens in der Türkei, gespielt werden soll, wird etwas Außergewöhnliches werden. Denn zur Mitwirkung an unserer Abendvorstellung sind beigezogen: der unvergleichliche *Meddâḥ* SURÛRÎ, den das Land mit Stolz nennt, und außerdem noch andere *Meddâḥ*-Erzähler, Imitationskünstler (*muqallid*) und Schattenspieler (*chajâlğy*).

Das Programm besteht aus folgenden Nummern:

1. Konzert der Musikkapelle des *Dâr-üt-taᶜlîm*;
2. Nationale *Zejbek*-Spiele, ausgeführt von dem Lautenspieler (*tamburağy*) ᶜOSMÂN PEHLEVÂN und *Ressâm* (Maler) MUᶜAZZEZ BEJ;
3. Eine moderne, sehr lustige *Meddâḥ*-Erzählung des unvergleichlichen *Meddâḥ* SURÛRÎ;
4. Improvisation (*taqsîm*) des Flötenspielers (*zurna-zen*) ŠÂHÎN AGHA;
5. Ein Orta ojunu-Stück alten Schlages: *Bir čiček elli böğek* (Nur eine Blume, aber fünfzig Würmer). Drei Stunden ununterbrochenes Gelächter. Auftretende Künstler: *Pîšekâr,* Witzbold (*nüktedân*): KÜČÜK ISMÂᶜÎL EFENDI; *Kavuklu,* Komiker (*nekre*): ᶜALÎ BEJ; *zenne* (Dame): SAᶜÎD BEJ und ĞEVDET BEJ; *Bešâret kalfa*: TAḤSÎN BEJ; *Bekri Muṣṭafa:* QADRÎ EFENDI (*Meddâḥ*); *Halvağy Durmuš Agha: Terzi* (Schneider) ṢÂLIḤ EFENDI; *Bakyrğy* (Kupferschmied) *Chajr-ed-Dîn:* ṢAFER MEḤMED EFENDI, berühmter Schattenspieler (*chajâli*); *Pastyrmağy Kaiserli* (Händler von getrocknetem Fleisch aus Kaiseri): TAḤSÎN EFENDI; *Mîrâs jedi* (Verschwender) *Ğâbî Efendi:* ḤALÎM BABA EFENDI; *Arabağy* (Kutscher) *Mestân Agha:* SAᶜÎD BEJ, berühmter Frauendarsteller (*zenne*); Flötenspieler: ŠÂHÎN AGHA; *Naᶜre-zen* (der schreiende Trunkenbold); *Ibiš Agha*; Schenkenunterhaltung; Stadtviertelrazzia (*baskyn*): dargestellt von generellen Imitationskünstlern;
6. Kino: zwei große Filme;
7. Danksagung.

Seit dem Tode des verewigten *Kavuklu* ḤAMDÎ EFENDI war es unmöglich, *Orta ojunu* mit einer so vollzähligen, vorzüglichen und großartigen Truppe zu spielen. Die geehrten Herrschaften, die sich dazu entschließen, das jetzt mit großer Mühe und Anstrengung rekrutierte und vor allem durch das Verdienst unseres hochgeschätzten Künstlers *Kavuklu* ᶜALÎ BEJ zusammengebrachte *Ẓuhûrî kolu* (= *Orta ojunu*) zu besuchen, wird dieses in jeder Weise zufrieden stellen und die alten Erinnerungen

BEJ, der unerreicht ist in der Nachahmung der türkischen *Chanyms* alten Schlages". Dazu wird außerdem noch ein Gruppenbild der ganzen Truppe gegeben mit der Aufschrift: „Die ganze einzigartige *Orta ojunu*-Truppe, die sich in Smyrna auf der Ausstellung des 9. September ausgezeichnet hat".

in ihnen wieder aufleben lassen. Sie werden heute Abend auf der *Feraḥ*-Bühne die ersten Meister der türkischen Theaterkunst und die Truppe des verewigten *Kavuklu* ḤAMDÎ EFENDI in einer Gala-Vorstellung sehen. Diese ulkigen Alten, die Sie stundenlang zum Lachen bringen werden, werden Ihr Herz erfreuen und Ihren Beifall finden."

Einen ähnlichen, allerdings auf die Verspottung des türkisch-armenischen Theaters des GÜLLI AGOP und seiner armenischen Schauspieler abzielenden Theaterzettel gibt QAṢṢÂB im *Chajâl* 1289 Nr. 17 für ein Stück *Timâr-châne ojunu* (das Narrenhaus), ein bekanntes *Orta ojunu-Spiel.*

Das *Orta ojunu* ist, so sehr es auch als Theateraufführung mit lebenden Personen von dem intimen Spiel auf der Leinwand absticht, doch in seinem ganzen Schematismus und in seinem Aufbau dem *Karagöz* ungemein ähnlich und zwar durch die beiden Hauptakteure, den *Kavuklu* und den *Pîšekâr,* die dem *Karagöz* und dem *Ḥağivâd* entsprechen, durch die *taqlîd*-Typen (die Imitationskünstler), durch die die Nachahmungskomik an denselben Volks- und Berufstypen geübt wird wie im *Karagöz,* und durch die fast identischen schlagfertigen Sprüche, Antworten, Wortverdrehungen und Witze. Nach dem treffenden Ausspruch A. REFÎQs: *Istanbul nasyl ejlenijordu* S. 98, ist das *Orta ojunu* das vom Vorhang auf die Erde gestiegene *Karagöz,* ein lebendiges *Karagöz* (*ğanly Karagöz*), das nur eine Weiterbildung des *Karagöz* vorstellt.

Stellt das *Karagöz*-Spiel Höchstanforderungen an den einzigen Spieler, der allein, ohne Gehilfen, wie ihn das persisch-turkestanische Marionetten- und Puppenspiel verlangt, mit seinen Figuren agieren und selber alle handelnden Personen sprechen und singen lassen muß, der also vor allem die Kunst der Nachahmung zu beherrschen hat, so ist das *Orta ojunu*-Spiel in bezug auf die Sprech- und Vortragstechnik nicht weniger anspruchsvoll. Eine der Haupteigenschaften des *Orta ojunu* ist seine klare gepflegte Sprache und der gute Vortrag, der dabei traditionell verlangt und geübt wird und der das *Orta ojunu* weit über das türkische Theater nach europäischer Art stellte, solange nur Armenier sich dort betätigten.

Im Gegensatz zu der von JACOB in seiner türkischen Literatur in Einzeldarstellungen vorgetragenen Ansicht, nach der das *Orta ojunu* schon in seldschukischer Zeit für Konia belegt ist (ANNA KOMNENA † 1148 D. *Alexias* ed. REIFFERSCHEID) und zu KÚNOS, der sich JACOB durchaus in der Anerkennung des Alters des *Orta ojunu* anschließt, und zu der früheren türkischen Ansicht, wie sie im *Chajâl* Nr. 69 vertreten ist, daß mit dem Aufkommen der Osmanen auch das Schattenspiel und das *Orta ojunu,* „das den Türken eigene nationale Theater", aufgekommen seien, und im Gegensatz zu der früher in der Türkei vertretenen Überzeugung, daß das Spiel auf einen Vorfall im Irrenhaus der Sülejmânîje und auf gleichartige Spiele von sog. *ğurğuna-bâz* (Tänzern) in derartigen Anstalten zurückgeht, für

die die *Vaqf*-Urkunden aber keine Belege bieten, lehnen jetzt viele türkische Autoren und mit ihnen NÜZHET ihrerseits die Identifizierung des *Orta ojunu* mit den von EVLIJÂ ČELEBI in seinem *Sejâḥat-nâme*, Istanbul 1314, I, S. 656, genannten *taqlîd*-Aufführungen ab.

Die *Orta ojunu*-Truppe als Schauspieltruppe heißt jetzt *Orta ojunu takymy.* Die ältesten türkischen Wörterbücher, so MENINSKI 1780, BIANCHI und KIEFFER, Paris 1837 u. a. kennen den Ausdruck *Orta ojunu* noch nicht, sondern nur die Formel *taqlîd ojunu* (*taeklīd ojny* oder *oiny* = *Comoedia*) Nachahmungsspiel, wie EVLIJÂ. Früher hieß eine derartige Truppe *kol* oder *ẓuhûrî kolu* oder kurz *ẓuhûrî*,[1]) angeblich nach der Benennung eines Komikers oder der Rolle des Komikers. Man vergleiche zu diesem Gebrauch außer der Stelle in dem Theaterzettel (S. 70) ein Gedicht im *Chajâl* Nr. 115:

tejatrodan ẓuhûrîden ḥaẓẓ etmem	Ich habe keine Freude mehr weder am Theater noch am *Orta ojunu.*
ejlenürim buralarda her geğe.	Und doch unterhalte ich mich hier jede Nacht.

Mit dem Namen *kol* werden bei EVLIJÂ auch die Zigeuner-[2])Musikanten-Kapellen bezeichnet, die unter MURÂD IV. (1032—49/1622—39) musizierten: *Parpur kolu, ᶜOsman kolu, Nazli kolu, Aḥmed kolu* (EVLIJÂ, HAMMER I,1. 141), wie auch SÂMÎ S. 1106 *kol* als Spielertruppe erklärt: *Ẓuhûrî kolu, kol ojunu.*

Nach den Angaben eines *orta ojunğu*, die sich bei KÚNOS: *Das türkische Volksschauspiel* S. 3/4 finden, teilte sich das *Orta ojunu* in zwei Kategorien: in das *Ẓuhûrî kolu*, die vornehme hochoffizielle Gattung, die im Seraj am Geburtstag des Sultans, bei der Feier des Thronbesteigungstages, gespielt wurde, und *Chan kolu*, das weniger vornehm war und auf offenen Plätzen aufgeführt wurde. Nach anderen Angaben wurden die verschiedenen Schauspielertruppen mit bestimmten Namen benannt, nur zur Unterscheidung, ohne daß damit eine Klassifizierung beabsichtigt war: *Ẓuhûrî kolu, Chan kolu, Mejdân kolu, Süpürge kolu, Čifte kamburlar kolu* u. a.

In der Zeitung *Pejâm-i-ṣabâḥ* 1922 Nr. 895 erschien ein eingehender Artikel ᶜALÎ RIZÂs über das *Orta ojunu: On üčüngü ᶜaṣr-i-hiğrîde Istanbul ḥajâty* (Das Leben in Istanbul im 13. Jahrhundert) in der Serie: *Istanbul ejlenğesi* (Unterhaltung in Konstantinopel). Nach ᶜALÎ RIZÂ, den ich als unerschöpfliche Quelle alter Bräuche und Sitten noch persönlich kannte (er erzählte, daß seine Mutter als Dienerin dem Ḥarem Sultan MAḤMÛDS

---

[1]) *Ẓuhûrî* ist eine arabische Wortbildung, die sich aber in dieser Bedeutung im Arabischen nicht findet. Man vergleiche SÂMÎ: *Qâmûs-i-türkî* S. 919; CHLOROS: *Lexikon Turko-Hellenikon*, Konstantinopel 1899—1900, II, 1106; MAGAZANIK: *Turecko-russkij slovar'*, Moskau 1931, Spalte 1164.

[2]) *čengi*, nicht „ägyptisch", wie HAMMER übersetzt.

angehört habe), kam das *Orta ojunu* unter MURÂD IV. (1032—49/1622—39) und IBRÂHÎM (1049—58/1639—48) auf und verbreitete sich in noch größerem Umfang als das *Chajâl*, da beim *Orta ojunu* alles viel natürlicher als beim Schattenspiel dargestellt wurde.

AḤMED REFÎQ schließt sich in seinem Buche: *Istanbul nasyl ejlenijordu* (Wie belustigte sich Istanbul?), Konstantinopel 1927, S. 98—101, der Meinung ᶜALÎ RIZÂS an. Es ist nach ihm unmöglich, die Entstehung des *Orta ojunu* schriftlich zu fixieren. Er stellt fest, daß das *Orta ojunu*, das er für ein lebendiges *Karagöz* erklärt (vgl. KÖPRÜLÜ-ZÂDE: *Meddâḥ* S. 38), viel jünger als das Schattenspiel ist. Jedenfalls ist es vor dem 16. Jahrhundert in der Geschichte nicht nachweisbar. Diese Spielart scheint ihm aus den alten *luᶜbijât kumpanjalary*-Spielen entstanden zu sein.

Ein Artikel in der *Büjük ghazete* 1927, Nr. 20, S. 11: *Orta ojunu nedir?* (Was ist das *Orta ojunu?*) meint, daß sich das *Orta ojunu* wahrscheinlich erst unter Sultan MUṢṬAFA III. (1171—87/1757—73) entwickelt habe.

An Hand der Angaben der *Leṭâif-i-enderûn* (oder *Vaqâjiᶜ-i-enderûn*) des ḤÂFIẒ CHYZYR ELJÂS († 1281/1864) auf S. 187, 347, 351 weist KÖPRÜLÜ-ZÂDE (*Meddâḥ* S. 38—39) nach, daß die Behauptung AḤMED RÂSIMS über das Nichtvorhandensein des *Orta ojunu* zur Zeit SELÎMS III. und MAḤMÛDS II. nicht stimmen kann. SÜNBÜL-ZÂDE VEHBÎ weist in einigen Versen seines 1217/1802 in Manisa geschriebenen *Ševq-engîz* offensichtlich auf das *Orta ojunu* hin. Auch die von EVLIJÂ erwähnten *ojun kollary* scheinen *Orta ojunu*-Truppen zu sein. Die von ihm erwähnten Stücke machen durchaus den Eindruck von *Orta ojunu*-Stücken. RÂŠID erwähnt für das Jahr 1115/1703 das *Jazyǧy ojunu* (*Tarîch-i-Râšid*, 1. Aufl. Istanbul 1153/1741. I. Bl. 6).

NÜZHET selbst hält das *Orta ojunu* für eine verhältnismäßig moderne Neueinführung, die erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts um das Jahr 1235/1819—20 am Hofe unter dem Einfluß und nach dem Muster des dort viel gegebenen Schattenspiels entstanden ist und bis 1241/1825 allmählich vervollkommnet wurde. Der Name *Orta ojunu* selbst taucht zum erstenmal 1252/1836 auf.

Der Ausdruck *Orta ojunu* ist jedenfalls neu. Die Spiele selbst aber sind m. E. alt. Unter dem Einfluß des *Karagöz* und einer den schauspielerischen Unterhaltungen geneigten Hofluft mag eine fühlbare Neugestaltung, Neubelebung und Blütezeit dieses Spiels erfolgt sein. Das schließt aber nicht aus, daß die alten uns überkommenen Nachrichten eben das *Orta ojunu* betreffen, wie wir es heute nennen.

Vorgeführt wurde das *Orta ojunu* früher bei Hochzeiten, Beschneidungsfesten, bei Zunftversammlungen usw. Zeugnisse über ähnliche Vorstellungen besonders bei Beschneidungsfesten haben wir schon in sehr alter Zeit.

Hierher sind wohl die theatralischen Aufführungen zu stellen, die am Hofe des Ujghurenfürsten in der Sommerresidenz Pe-thing unter Saitenspiel zu festlichem Gelage stattfanden und bis zum Abend währten, falls es nicht etwa Anklänge und Auswirkungen des chinesischen Theaters waren.[1])

In einem Brief an JACOB vom 2. XI. 1906 weist KÚNOS darauf hin, daß in der Sammlung *Hungarica* in dem gemeinsamen Finanzarchiv in Wien (Hofkammerarchiv) nach Dr. TAKÁTS SANDOR sich viel Material befindet, das beweist, daß sich bei den größeren Botschaften immer viele „Musikanten, Mimiker und Schauspieler" befunden haben.

Bei ḤÂFIẒ CHYZYR ELJÂS: *Leṭâif-i-enderûn*, Konstantinopel 1276, S. 351 wird eine große *Orta-ojunu*-Vorstellung vom Jahre 1241/1825 mit genauer Angabe der Mitwirkenden der großen türkischen Truppe beschrieben, die zu Ehren des Prinzen ᶜABD-ÜL-MEĞÎD aufgeführt wurde. Interessant sind die aufgezählten Personen der Truppe, die angeblich in Nachahmung der damals tonangebenden jüdischen Schauspieltrupps gebildet wurde,[2]) und zwar: *Kol bašy taslaghy* (der angehende Schauspieldirektor) ČAUŠ ᶜAZÎZ BEJ, der anscheinend dem noch nicht genannten *Kavuklu* entsprach; *Pîšekâr:* KÖR MUṢṬAFA BEJ; *ᶜOsmanly* ᶜALÎ; *Muqᶜad* (der an den unteren Extremitäten gelähmte) ESᶜAD; *Kambur* (der bucklige) ḤAŠMET; *Meddâḥ* ṢÂLIḤ; IBRÂHÎM CHOĞA; *Zenne* (der Frauendarsteller) IBRÂHÎM; *Malak* (das Büffelkalb) ḤALÎM; *Türk* EMÎN; *Čilingir-zâde* (der Schlossersohn) AḤMED AGHA; SAᶜÎD EFENDI, Nachahmer des üblen Judentyps (*muqallid-i-jâhûd-i-bed-bûd*); ZEKÎ AGHA, Chef der Tamburinspieler, dazu noch vier Tänzer.

Ich gebe die weiteren Ausführungen in Übersetzung wieder, da sie merkwürdig genug sind: „Als Regel sollten die Schauspieler nach Art des im *Orta ojunu* auftretenden Juden[3]) sich beim Auftreten vor dem Prinzen bis zur Erde verneigen und dann mit der Pritsche (*pastal*) klatschen. Als

---

[1]) Vgl. den Gesandtschaftsbericht des WANG YEN-TÓ, bearbeitet von SCHOTT: *Zur Uigurenfrage,* II, 44—45, *Abhandl. d. Berl. Ak. d. W.* 1875; JULIEN, *Journal Asiatique* 1847, 4. Série IX. S. 50 ff.; F. W. MÜLLER: *Ein Doppelblatt aus einem manichäischen Hymnenbuch,* Berlin 1913, S. 4. (*Ak. d. Wiss.* 1912.)

[2]) Vgl. KÖPRÜLÜ-ZÂDE: *Meddâḥ,* S. 37 ff.

[3]) Auf die Wichtigkeit der auch von A. REFÎQ betonten jüdischen Einflüsse auf das *Orta ojunu,* die unbestreitbar vorliegen, ist noch von keiner Seite eingegangen worden. Vielleicht wäre von ihnen aus das Alter des *Orta ojunu* genauer zu erklären. Nach EVLIJÂ besteht die Zunft der *muzḥik* (*muṭrib*) aus 12 *kol* (I. S. 645), von denen drei vollständig jüdisch, die anderen ebenfalls nichttürkisch sind und aus Zigeunern, Griechen und Armeniern bestehen. Daß nur ausnahmsweise ein Muhammedaner sich als *taqlîd*-Künstler betätigte, ersieht man aus der Schlußbetrachtung EVLIJÂs über den *muqallid* ČENGEL ČELEBI, der dieser Zunft angehörte, obwohl er ein guter Muhammedaner war (I. 657/58): „er war jedoch Muhammedaner; trotzdem hatte er sein Auskommen bei dieser Kunst gefunden (*amma müsülmân adam idi; ne čâre-ki idâreji bu fennde bulmušdu*). Meine EVLIJÂ-Handschrift I. 260 b. gibt dies noch klarer: *amma ghâjet müsülmân-dy anğak o fennde bulunmuš.*

der *zurna-zen* (Flötenspieler) ᶜIZZET AGHA mit der tiefen *zurna* die Melodie *sekâh* anstimmte, wobei die Tamburine einfielen, da kamen die *ǧurǧu-naǧy* (Tänzer) in Stimmung und erschienen in ihren einfachen Kostümen auf dem Spielplatz vor dem *Kol bašy* SAᶜÎD EFENDI. Der Tanz von ihnen allen erschien als regelwidrig außer dem von ᶜAZÎZ BEJ und MUṢṬAFA BEJ getanzten *Ǧurǧuna*-Tanz. Nur *Muqᶜad* ESᶜAD durfte weitertanzen, weil er sich bemüht hatte und ihm dies zu gute gerechnet wurde. Je länger ESᶜAD aber tanzte, umso müder wurde er, sodaß er sich schließlich zu Boden fallen ließ. Der Prinz hielt dies für programmgemäß und winkte, er sollte das Ganze nocheinmal wiederholen. Aber ESᶜAD, der sich vorgenommen hatte, bis zum Jüngsten Tag nicht mehr aufzustehen, sagte [persisch] zu den Dienern, die ihn aufstehen hießen: ‚Ich bin nicht derjenige, den man in mir vermutet.'[1]) Da fühlten sie Mitleid mit ihm und halfen ihm, die tiefe Verbeugung vor dem Prinzen zu machen, worauf er einen Beutel mit Gold erhielt.

Dann wurde nach Beendigung des *Ǧurǧuna*-Tanzes das Stück gespielt, das sie eingeübt hatten. Die improvisierte Vorstellung klappte besser, als alle erwartet hatten. Der Dialog zwischen ᶜAZÎZ BEJ und KÖR MUṢṬAFA wurde verschwenderisch belohnt."

Weiterhin wird S. 353 gesagt, daß das Spiel am Hofe täglich beliebter wurde. Leider ist weder der Titel noch der Inhalt des Stückes genannt.

Auch beim *Orta ojunu* muß NÜZHET dasselbe wie beim *Meddâḥ* und *Karagöz* konstatieren, daß sein Studium und die Aufzeichnung der wenigen uns bekannten Texte ausschließlich Europäern zu verdanken sind, so besonders I. KÚNOS.[2])

In Europa ist das *Orta ojunu* durch die Arbeiten von KÚNOS bekannt geworden. Seine Monographie darüber: *Das türkische Volksschauspiel Orta ojnu,*[3]) Leipzig 1908, ist zuerst in *Keleti Szemle* VIII, Budapest 1907, erschienen, was seltsamerweise in der Leipziger Buchausgabe gar nicht erwähnt wird.[4]) Auf die eigentliche Autorschaft der Ausführungen über das *Orta ojunu* und der Texte macht allerdings nach seinen mir gegenüber mehrfach gemachten unmißverständlichen Behauptungen

[1]) *män ânäm-ki ân nîstäm,* d. h. ich bin nicht der gute Tänzer, als der ich gelte.

[2]) Der Name des bekannten ungarischen Turkologen wird bei den modernen Türken seltsamerweise immer in KONOŞ verballhornt, in Auswirkung der eigenartigen Tendenz, die in der modernen Lateinschreibung bei Fremdwörtern fast als Prinzip zu beobachten ist: das betreffende Fremdwort irgendwie zu verändern, auch wenn keinerlei lautliche oder graphische Schwierigkeiten dafür im Türkischen bestehen, anscheinend um es dadurch nachhaltig von seinem nationalen Hintergrund loszulösen und so zu „türkisieren". So liest man jetzt z. B. überall auch *kodatkobilik* statt *kudatgu bilik* usw.

[3]) Die Aussprache *ojnu* ist unrichtig, wird aber von KÚNOS, seltsamerweise nur in einem Teil seiner Arbeiten, konsequent festgehalten. Man vergleiche auch die jetzige moderne Schreibung *oyunu.* MENINSKI hat allerdings ebenfalls *ojny, oiny.*

[4]) Vgl. *RMM* IV. 637—38.

J. MÉSZÁROS, der bis vor wenigen Jahren als Vizedirektor am Museum in Ankara wirkte und mit mir gemeinsam 1926 auf dem Turkologenkongreß in Baku weilte, mit allem Nachdruck Anspruch. So erfreulich und dankenswert die Einleitung und alle tatsächlichen Angaben dieser Arbeit sind, so befremdend wirkt, besonders in der Übersetzung, die souveräne Hinwegsetzung über die Regeln eines einigermaßen korrekten Deutsch.

Es finden sich bei KÚNOS fünf *Orta ojunu*-Stücke mit Text und Übersetzung bzw. Inhaltsangaben: *Kunduraǧy ojnu,* „das Schusterspiel", wovon bereits in KÚNOS' *Chrestomathia Turcica* (*Szerkesztette* KÚNOS) Budapest 1899, S. ٣٦—٤٤ und in *Janua linguae Ottomanicae,* Budapest 1905, S. 36—43 zwei Szenen gegeben worden waren; *Bahče ojnu,* „das Gartenspiel"; *Kale ojnu,* „das Festungsspiel", und *Sandykly baskyn jahod sarhoša hile,* „die Razzia mit der Truhe oder die List gegen den Betrunkenen".

Für die letzteren drei Stücke werden nur kurze Inhaltsangaben geboten, von denen die des „Festungsspiels" besonders unbefriedigend ist. Zum Schluß wird noch die deutsche Übersetzung des *Büjüǧü ojnu,* „des Zauberspiels", gegeben, dessen Text und ungarische Übersetzung KÚNOS schon früher in *Nyelvtudományi Közlemenyek* XXI. Budapest 1888, veröffentlicht hatte. Hiervon erschienen zwei Sonderdruck-Ausgaben: 1. *Orta-ojunu. Török Népszinjáték,* Budapest 1888, mit dem in Konstantinopel 1304 gedruckten türkischen Text: *Büjüǧü ojunu*; 2. *Orta-ojunu. Türkisches Volksschauspiel. Büjüdžü ojunu* (*A Varázsló*), Budapest 1889, ohne den türkischen Text.

Auf seine Verdienste um die Entdeckung und Sicherung des *Orta ojunu* weist KÚNOS ausführlich in seinen *Türk chalq edebijâty,* Istanbul 1343/1925 (*De la poésie populaire turque*), S. 76—97 hin.

Von A. RÂSIM: *Muḥarrir, šâᶜir, edîb,* Istanbul 1924, S. 166, wird die verhältnismäßige Armut des *Orta ojunu* an Stücken betont, deren Zahl sich nur auf 20—30 *tekerleme* belaufe, während das türkische Theater über ein Repertoir von 1000 Stücken verfüge. Die letztere Zahl ist allerdings stark übertrieben, zumal die meisten gedruckten türkischen Theaterstücke reine Lesedramen sind, die für eine Aufführung nicht in Frage kommen.

KÜČÜK ISMÂᶜÎL nennt nach ḤAMÎD ZUBEJR (*Türk jurdu* 1928) 24 bzw. 25 *Orta ojunu*-Stücke.

Nach A. REFÎQ gab es ursprünglich 11 Stücke, deren Zahl sich allmählich bis auf 40 erhöhte. Als die acht berühmtesten nennt er: *Gözlemeǧi* [*jachod Anadolu köj düjünü,*[1]) nach K. ISMÂᶜÎL], der Pastetenbäcker (oder

[1]) Vgl. hierzu das Bild bei THALASSO: *Le théâtre Persan* in *La Revue théâtrale* IV, Nr. 37, 1905, S. 873 und S. KRYŽICKIJ: *Ekzotičeskij teatr,* Leningrad 1927, S. 61. Dieses Bild hat mit dem persischen Theater nichts zu tun, sondern stellt, wie auch die türkische Aufschrift besagt, eine Szene aus der *Orta ojunu*-Vorstellung *Anadolu düjünü* des ᶜABD-UR-REZZÂQ dar.

die anatolische Dorfhochzeit); *Čift evlenme* (*Iki evlilijin zevqi* nach K. ISMÂᶜÎL), die Doppelhochzeit (die Lust der Doppelheirat); *Baghče,* der Garten; *Kunduraǧy,* der Schuster; *Serchoša ḥîle,* die List gegen den Trunkenbold (vgl. oben *Sandykly baskyn* und bei K. ISMÂᶜÎL: *ᶜAjjâša ḥîle*); *Kanly Nigâr,* die blutige *Nigâr* (vgl. das gleichnamige Schattenspiel); *Mejchâne,* die Weinschenke (K. ISMÂᶜÎL: *Mejchâne ᶜâlemi,* das Schenkenvergnügen); *Jazyǧy,* der Schreiber.[1])

Die Ähnlichkeit mit den Stoffen des Schattenspiels fällt noch mehr auf, wenn man die Liste des KÜČÜK ISMÂᶜÎL betrachtet. Dieser nennt außer den bereits erwähnten Stücken: *Ghajb hemšîreler,* die verlorenen Schwestern; *Kadyn adama ne japar,* was macht denn die Frau dem Manne?; *Bir chanymyn intiqâmy,* die Rache einer Frau; *Ṭâhir ile Zühre, Ṭâhir* und *Zühre*; *Ferhâd ile Šîrîn, Ferhâd* und *Šîrîn*; von dem *Orta ojunu*-Stück dieses Namens spricht auch DUDA in seinem *Fasl-i-Ferhat* S. 3; *Čifte hammâmlar,* das Doppelbad; *Ǧinn olmadan adam čarpmak,* Menschen packen, ohne *Ǧinn* zu sein; *Jalanǧynyn mumu,* die Kerze des Lügners; *Tersine evlenmek,* verkehrte Heirat; *Pehlevân musâbaqasy,* der Ringerwettkampf; *Šehirlije köjlü gelin,* die bäuerliche Braut für den Städter; *Timâr-châne,* das Irrenhaus; *Baghdadlylar,* die Bagdader; *Tezgâh,* die Werkstatt; *Halvaǧy,* der Helva-Koch; *Češme,* die Quelle; *Qalᶜe,* das Festungsspiel (vgl. o. und *Chajâl* Nr. 77); *Maḥalle baskyny,* die Stadtviertel-Razzia (vgl. o.); *Orman,* der Wald; *Salynǧak,* das Schaukelspiel (vgl. o.); *Sakally gelin,* die bärtige Braut (vgl. die *Karagöz*-Stücke: *Sachte gelin* und *Karagözün gelin olmasy*); hierher ist auch zu stellen: *Jeni bir muḥârebe ojunu,* ein neues Kriegsspiel bzw. *Toplu muḥârebe ojunu,* das Kriegsspiel mit Kanonen (in *Chajâl* Nr. 57 und 91).

NÜZHET nennt ein Repertoir von 46 Stücken, die ihm zur Kenntnis gekommen sind. Sie werden zum Teil noch jetzt aufgeführt. Ihre Zahl ist merkwürdigerweise viel größer als die Zahl der von ihm notierten Schattenspielstücke.

Ergänzend möchte ich hier einige türkische Zeitungsangaben über angekündigte *Orta ojunu*-Stücke und die verschiedenen Schauspielertruppen anfügen.

Die unter Leitung des *Chajâlî* ṢÂLIḤ EFENDI (vgl. auch *Qahqaha* Nr. 1) stehende Truppe *Kamburlar kolu* gab Vorstellungen in *Baghlar bašy* in Skutari und in Orta köj von *Ferhâdle Šîrîn* (*Chajâl* Nr. 71); *Ṭâhirle Zühre* (ib. Nr. 91); *Jeni bir Muḥârebe* bzw. *Toplu muḥârebe ojunu* (ein neues Kriegsspiel mit Kanonen, ib. Nr. 75, 81); *Qalᶜe ojunu* (Festungsspiel), *Bagh ojunu* (Gartenspiel ib. Nr. 77) und *Anadolu düjünü* [die (Bauern-)Hochzeit in Anatolien, ib. Nr. 81, 82]. Die Truppe *Chan*

[1]) Das *Jazyǧy ojunu* wird in Nr. 2 der Zeitung *Ẓuhûrî* 1324/26 gegeben.

kolu des *Kavuklu* AGJÂH EFENDI spielte 1290 Freitags und Sonntags in *Baghlar bašy* in Skutari (*Chajâl* Nr. 61) und in *Bajram Paša* (*Čynghyrakly Tatar* Nr. 14) und die Truppe *Ḥâǧî Bekǧi kolu* unter dem *kol bašy* ḤAMDÎ in *šehzâde bašy* (TEVFÎQ, *Leṭâif-i-asâr* Nr. 5, S. 48) und gemeinsam mit der Truppe *čifte kamburlar* in *Direkler arasy* (*Chajâl* Nr. 106).

Es ist charakteristisch, daß die *Orta ojunu*-Truppe unter ḤAMDÎ, später auch die unter (KEL) ḤASAN sich als *Chajâl-châne* bezeichneten, als ob sie unter dem Schutz des *Karagöz* den Konkurrenzkampf mit der europäischen Bühne aufnehmen wollten. ḤAMDÎ nennt seine Truppe in *Akseraj: Ẓuhûrî kolu širketi.* Von ihren Vorstellungen besitzt die Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Halle aus dem Ramazan 1292/Oktober 1874 5 Theaterzettel, auf denen folgende Stücke angekündigt sind: *Ṭajjâr-zâde jaᶜni Bin bir direk vaqᶜasy* [„T. d. h. der Vorfall der *Bin bir direk*-(Zisterne)"]; *Fettân čelebi*; *Iki ẓâlime avretler* (die zwei grausamen Frauen); *Baghče ṣafasy* (das Gartenspiel); *Ǧezâir* (Algier). Dann gab ḤAMDÎ seinem Theater in *Akseraj* den Namen *Chajâl-châne-i-ᶜosmânî* (1292/1875). Auf den beiden mir vorliegenden Theaterzetteln ist das Stück *Ṭâliᶜsiz delikanly*, der unglückliche Jüngling, angekündigt. Unter dem gleichen Namen: *Chajâl-châne-i-ᶜosmânî* spielte die ḤAMDÎ-Truppe dann in Galata. Hier ist neu angekündigt das Stück: *Sachte kibâr* (*Le riche monstrueux*).

Die unter der Leitung ḤASANs stehende Truppe *Chajâl-châne-i-ᶜosmânî kumpanjasy* spielte 1315/1899 in Göksu, an den Süßen Wassern von Asien, am Bosporus schon durchaus unter europäischem Einfluß stehende Stücke, wie die im Besitze der Kieler Universitäts-Bibliothek befindlichen Theaterzettel beweisen: *Arabada devr-i-ᶜâlem* (*Le tour du monde*); *Merdûd kary jachod Sefîh* (die verstoßene Frau oder der Wüstling); *Bir beslemenin sevgilisine ṣadâqaty jachod Riqᶜat-i-qalb* (die Treue eines Dienstmädchens zu ihrem Geliebten oder Herzensgüte); *Čynghyrak* (die Schelle); *Kyrmyzy kedi mejchânesi ǧinâjeti* (das Verbrechen in der Schenke zur Roten Katze); *Gelin iki, güvej bir* (die Braut bedeutet 2, der Bräutigam 1). Gleichzeitig wurde im *Avropa tejatrosu* in Galata das Stück: *Tuzak jachod Gelin bir, güvej iki* (die Falle oder Die Braut bedeutet 1, der Bräutigam 2) gespielt.

Historisch wertvoll sind die Zusammenstellungen der bedeutendsten *Orta ojunu*-Spieler bei NÜZHET: die Liste der *Kavuklu, Pîšekâr* und *zenne*, wie er auch solche für die *chajalǧy* und die *Meddâḥe* gegeben hat.[1])

Die bedeutendsten Vertreter sind mit Namen genannt: die *Pîšekâre*: TURSUN EFENDI; EŠEKǦI AGJÂH; KÜČÜK ISMÂᶜÎL;[2]) KÜČÜK ᶜÂṢIM u. a.;

---

[1]) Eine Liste der türkischen Schauspieler, Komiker (ᶜABDÎ EFENDI, HASAN EFENDI, ᶜALÎ RIZÂ EFENDI, NÂŠID BEJ, REFET BEJ), Schauspielerinnen und Sängerinnen findet sich in *Karagözün sâlnâmesi* III. 1912, S. 24.

[2]) Vgl. den Theaterzettel oben und die weiteren Ausführungen über ISMÂᶜÎL weiter unten.

die *Kavuklu*: ᶜAṬṬÂR ŠÜKRÎ; KÖR MEḤMED; JAGHĞY IZZET; ḤÂĞI BEKĞI; ᶜABDÎ;[1]) schließlich ḤAMDÎ und ᶜALÎ BEJ.

Der angeführte Artikel in der *Büjük ghazete: Orta ojunu ne-dir* ist, wie schon die Beischriften der beiden beigegebenen Bilder zeigen („ḤAMDÎ, der seine Kunst mit ins Grab genommen hat" und „Szenen aus einem *Orta ojunu*-Stück: ḤAMDÎ als *Kavuklu*") zur Verherrlichung dieses berühmten Künstlers bestimmt. Die weiteren Ausführungen sind nur als Einleitung und als Rahmen hierzu gedacht. Das von EKREM REŠÂD und ᶜOSMÂN NÛRÎ herausgegebene *Nevsâl-i-ᶜosmânî*, 3. Jg. 1327, S. 231—32, hat ihm einen eingehenden Nachruf gewidmet, mit zwei Bildern des Malers MUᶜAZZEZ BEJ: ḤAMDÎ als *Kavuklu* und Bild einer Vorstellung. Er verkörperte auf der Bühne meisterhaft den *kaba adam*, den einfachen biederen Türken. Er beherrschte 30—35 *tekerleme* und galt als unübertroffen im *muḥâvere*, im freien Dialog.

Im Winter wurde nach den Mitteilungen RIZÂs in verschiedenen Chanen, im Iskele Chan, im Qadrî Paša Chan, in gedeckten Räumen, ferner in Palästen und Privathäusern, an den kaiserlichen Beschneidungsfesten, bei offiziellen Feierlichkeiten und Veranstaltungen vornehmer Würdenträger *Orta ojunu* gespielt. Im Sommer fanden Vorstellungen an den verschiedenen Ausflugspunkten: in Moda burnu, in Göksu, in Čybukly u. a. statt.

NÜZHET weist auf die Bedeutsamkeit des *Orta ojunu* für die Schilderung der Zustände der türkischen Kaiserzeit hin, wenn auch die Sprache des Spiels, den Neigungen des Publikums entsprechend, recht derb geworden und die Witze verflacht seien. Doch halte ich diese Auffassung für unzutreffend. Die Sprache der volkstümlichen Aufführungen ist immer derb. Nicht der Abstieg vom Literarisch-Gehobenen zum Populär-Vulgären ist zu beobachten, sondern eher das Gegenteil.

Hauptsächlich nach den Angaben des für dieses Gebiet besonders kompetenten ᶜALÎ RIZÂ gibt NÜZHET Nachrichten über den traditionellen Verlauf des *Orta ojunu*-Spiels einst und jetzt.

Nach alter Weise bestand die Musikbegleitung aus *zurna* (Flöte), *čifte naghara* (Doppelpauke) und *daul* (Trommel). Die Musik muß wie beim *Karagöz* jede auftretende Person mit einer bestimmten Melodie einführen und begleiten. Sie gibt zuerst den Ton, den Einsatz an.

Nach dem alten Brauch beginnt die Musik zuerst mit der *köček*-Weise. Dann treten die 12 *köček*-Tänzer zum Tanze an, gleichzeitig mit ihnen ein

[1]) Vgl. *Memoirs of Halidé Edib* S. 122—25; im *Karagöz* Nr. 124 findet sich eine gute Schilderung eines Besuches seines Theaters in *Šehzâde-bašy; Osmanischer Lloyd* 1910, Nr. 216; *Devr-i-ğedîd* 1325/27, Nr. 9, S. 141; A. REFÎQ: *Istanbul nasyl ejlenijordu*, S. 210. ᶜABDÎ (= ᶜABDULLÂH), der von Sultan ᶜABD-ÜL-ḤAMÎD zum Schauspieler im Seraj ernannt worden war und deshalb nicht mehr öffentlich auftreten durfte, konnte erst nach der Revolution wieder zu spielen beginnen.

Spaßmacher (*posadğy* oder *nekre* oder *tirjaki*) in spitzer Mütze, der fortwährend in die Hände klatscht und die Tänzer begleitet. Darauf tritt das Gros der Truppe zur *Ğurğuna* (Umzugstanz, *alaj*) an. An der Spitze dieser *ğurğunağy* befanden sich seltsame Gestalten in seltsamen Kleidern: *čynghyrakly kukla* (die Schellen- oder Glöckchenpuppe); *burunsuz beše* (der Paša Nasenlos); *kambur ğüğe* (der bucklige Zwerg); *toparlak köse* (der runde Bartlose) u. a.

Die Schauspieler beginnen unter Musikbegleitung alle wie aus einem Munde zu singen:

daghda bir keči	Auf dem Berg ist eine Ziege.
sivri-dir kyčy	Spitz ist ihr Hintern:
qahbenin piči	Der Bankert der Hure.
bunda bir iš var	Da ist was los;

mit dem Refrain *ala ala hej*, während der Spaßmacher alles in möglichst grotesker Weise nachäfft.

Dieser Einleitungstanz der *Köček* und der *Ğurğuna*-Umzugstanz sind jetzt beseitigt. Eine Zeitlang wurde dafür ein Frauentanz, natürlich von verkleideten Männern (*zenne*) aufgeführt. Die *Büjük ghazete* spricht von einer angeblich historischen, aber nicht nachprüfbaren Vorstellung in einem mit Teppichen belegten und ausgekleideten und mit Lampen erhellten Raum, den Janitscharen mit dem Säbel in der Faust umstehen, wobei ein Tanz von Mädchen der verschiedenen Fremdvölker (Walachinnen, Tscherkessinnen, Zigeunerinnen) statt des *Köček*-Tanzes folgte. Doch gab es bei den Vorstellungen kaum Frauen, da traditionell alle Frauenrollen von Männern gespielt wurden.

Dann kommt die Hauptfigur, der *Pîšekâr*, der dem *Ḥağivâd* entspricht und eine gewählte, manchmal sogar hochtrabende Sprache redet, mit einer vierzwickligen, vierfarbigen (rot-blau-gelb-schwarzen) Mütze[1]) und einem pelzbesetzten Kaftan (*ğübbe*) aus blauem oder gelbem Tuch mit schwarzem Rand, mit gelben Pantoffeln (*mest*) und *čakšyr*-Hosen und der Pritsche (*pastal, šakšak*) in der Hand. Schwerfällig, sich den Leib haltend, grüßt er mit tiefer Verneigung und sagt: „Ich habe die Aufführung (*taqlîd*, eigentlich „Nachahmung") des und des Stückes übernommen. Die Musik soll spielen. Ich will es den Herrschaften nach Fug und Brauch vorführen."[2]) Durch Händeklatschen gibt er dann dem *zurnağy* (Flötenspieler) das Zeichen zum Einsetzen.

Damit gilt erst das eigentliche Spiel als begonnen. Die Musik setzt ein und die Schauspieler treten einer nach dem andern auf. Es erscheint

---

[1]) *Dört dilimli kavuk.* Vgl. meine Arbeit über den Derwisch-*tâğ* in der JACOB-Festschrift, Leipzig 1932.

[2]) .... *ojunun taqlîdini aldym; čalsyn čalghylar! uṣûl ve âhenk ile efendilerime temâšâ ettirejim.*

zuerst der *Kavuklu,* manchmal auch *Ibiš* genannt, die zweitwichtigste Person im *Orta ojunu,* der dem *Karagöz* entspricht und die einfache derbe Volkssprache vertritt, ebenfalls in traditioneller Tracht: mit umwundenem gezwickeltem Turban *(kavuk),* von dem sein Name stammt, und einem Kaftan aus rotem Tuch. Alle auftretenden Personen wenden sich zuerst an den *Pîšekâr,* da dieser jedem seine Aufgabe zuteilt und die Handlung leitet. Er löst schließlich auch die Handlung. Je nach der Zahl der Zuschauer und der Höhe der Einnahmen verlängert oder verkürzt[1]) er das Spiel. Der *Pîšekâr* gilt als die wichtigste Person im *Orta ojunu.* Er ist Unternehmer, Direktor und Hauptschauspieler in einer Person. Er spielt seinen Schauspielern gegenüber fast dieselbe Rolle, wie der Ordensšejch beim *Zikr.* Ähnlich ist auch die Rolle des Unternehmers oder Besitzers des Marionetten- und Puppentheaters in Persien und Turkestan, der neben seiner Bühne stehend, tatkräftig in die Handlung und in das Spiel eingreift.

Andere Typen sind: *Zenne,* die türkische Dame (eine Männerrolle); *Türk,* der ungeschlachte Türke; *ᶜArab,* der Neger; *ᶜAǧem,* der Perser, d. h. der türkische Azerbajǧaner; der Lase; der Rumelier; *ᶜÂšyq,* der Sänger; der Bej; *Abdal,* der Einfaltspinsel; *Tirjaki,* der Opiumesser u. a. m. Die Typen sind denen des *Karagöz* sehr ähnlich, wenn nicht mit ihnen identisch.

Die Hauptaufgabe des *Orta ojunu* ist das *taqlîd,* die Nachahmung des fremdartigen Türkisch *(čatak)* der verschiedenen Nationalitäten der alten Türkei: des Lasen, Arnauten, Griechen, Armeniers, Juden, Bosniaken, Negers, auch der charakteristischen türkischen Dialektformen des Azerbajǧaners, Kastamuniers, des Mannes aus Kaiseri. Aus sprachlichen Mißverständnissen entsteht auch hier wie beim *Karagöz* die wirkungsvolle, vielbelachte Sprachkomik.

Interessant und wichtig ist die Zusammenstellung der für das *Orta ojunu* und seine Requisiten gebräuchlichen termini technici, die sich bei A. Refîq: *Istanbul nasyl ejlenijordu* S. 104 und in der *Büjük ghazete* finden: *šakšak, pastal,* Pritsche; *pusad, pusat, posad,* die Kostüme der Schauspieler; davon kommt *pusat odasy,* das Umkleidezimmer der Schauspieler; *pusatǧy, bosadǧy* = *nekre,* Spaßmacher; *matiz,* Trunkenbold; *chirbo,* der Schauspieler, der den Provinzler (*tašraly*), den Nachtwächter (*bekǧi*) und den Pastetenbäcker (*gözlemeǧi*) zu spielen hat; das Wort *chirbo* stammt aus der Zigeunersprache, ebenso wie *gaǧe, ghaǧa* = *zenne, kadyn,* Frau; *jallama,* Korb; *papara* = *zurna,* Flöte; *pandili* = *def,* Tamburin; *keriz, giris* = *orta ojunu,* Spiel; weitere Termini des Spiels sind: *balama,* Franke; *jeni dünja,* Wandschirm = Haus; *palangha,* Schauplatz, Bühne.

---

1) Diesem Brauch schloß sich auch das europäisierte türkische Theater an, sodaß *Chajâl* Nr. 88 darüber klagt, daß im Theater des Gülli Agop in Gedik Paša nur ein Akt gespielt wird, wenn nicht mehr als 20 Zuschauer anwesend sind.

Das *Orta ojunu* zerfällt 1. in den mit *tekerleme*s durchsetzten Dialog (*muḥâvere*) des *Pîšekâr* und *Kavuklu*; 2. in *taqlîd*s, „Nachahmungen“; 3. in das eigentliche Stück, das an Wichtigkeit erst an letzter Stelle kommt. Der Dialog zwischen *Pîšekâr* und *Kavuklu* ist das eigentliche Skelett des Stückes. Dieses beginnt mit einem die Stimmung der Zuschauer wie beim *Meddâḥ* vorbereitenden *tekerleme:* Eine an sich ganz unmögliche Sache wird in witziger, schlagfertiger Rede und Gegenrede unter geschickter Durcheinanderwirrung aller Wirklichkeitsbegriffe als wirklich und tatsächlich möglich hingestellt, sodaß die Zuhörer, die in echt orientalischer Aufgeschlossenheit den Ausführungen folgen, sich bald nicht mehr im klaren sind, wo die Wirklichkeit aufhört und die Phantasie beginnt.

Das Stück selbst zeichnet sich durch völligen Mangel an Handlung und Geschlossenheit aus. Es gibt, wie beim Puppenspiel, eigentlich nur eine Reihe lockerer Szenen, die beliebig verlängert oder verkürzt werden können. Improvisationen ist der weiteste Spielraum gelassen. Das Stück ist nur ein Rahmen, an den sich die Schauspieler unter der Oberleitung des *Pîšekâr* mehr oder minder halten. Die Hauptsache ist, das Publikum zum Lachen zu bringen.

Vom *Orta ojunǧu* wird ebenso wie vom *Karagözǧü* sehr viel Geistesgegenwart, Schlagfertigkeit und Mutterwitz verlangt. Vor allem muß er eine souveräne Beherrschung der Sprachtechnik und der Sprache besitzen. Er spricht keine memorierte Rolle herunter, sondern spielt seine Rolle stets von neuem aus sich heraus. So ist es nicht zu verwundern, daß KÜČÜK ISMÂᶜÎL über die auswendig gelernten Rollen der Komiker sehr abfällig urteilt, die im Gegensatz zu der Schlagfertigkeit des *Orta ojunu*-Schauspielers stehen. Er wendet sich scharf gegen die Identifizierung des *Kavuklu* mit einem Komiker, der das Gegenteil des *Kavuklu* ist: der Komiker schminkt sich und verändert seinen Gesichtsausdruck; er macht den Hanswursten und erfreut das Publikum mit auswendig gelernten tölpelhaften Witzen, er schlägt den Partner auf den Kopf, wirft einen Wassereimer um usw. Der *Kavuklu* aber belustigt das Publikum durch seinen Witz und seine Schlagfertigkeit und seine geistsprühenden *tekerleme*s.

Charakteristisch für das *Orta ojunu* ist es, daß die Männertypen fast immer ausgezeichnet dargestellt werden, während die Frauentypen mehr schablonenhaft sind und nur eine schematische Charakterisierung erfahren.

Die Ausstattung der Bühne [*mejdân*[1])], des „Raumes der Mitte“, der rings von Zuschauern umgeben wird, wie die *Taᶜzije*-Bühne inmitten der *Tekije* in Persien, die ebenfalls für ein „Spiel der Mitte“ dient, ist

---

1) So heißt auch der Tanzraum der Derwische beim *Zikr*, so der der *Bektaši*. Man vergleiche z. B. den Plan des *Bektaši*-Klosters von Sejjidî Ghâzî bei K. WULZINGER: *Drei Bektaschî-Klöster Phrygiens*, Berlin 1913.

SHAKESPEAREhaft einfach: ein Wandschirm gilt als *jeni dünjâ* (eigentlich: „die neue Welt") oder *ev* = Haus, und ein kleines Holzgestell als *dükân* = Laden, Werkstatt. Auch der Türke braucht, wie der Perser, keine große Ausstattung, um sein Vorstellungsvermögen angeregt zu fühlen.

Gespielt wird das *Orta ojunu* in der Regel am Tage, im Gegensatz zum *Karagöz*.

Die Reformer wollten das *Orta ojunu*, wie schon oben beim *Chajâl* ausgeführt wurde, ebenso wie das Schattenspiel von Anfang an verboten wissen. In einem Artikel der *Medenijet* Nr. 3: *Tejatro ve ojunlary*, das Theater und seine Spiele, wird die völlige Beseitigung des *Orta ojunu* zu Gunsten des europäischen Theaters verlangt, da das *Orta ojunu* durch seine „Schamlosigkeit, Unflätigkeit und Dreistigkeit" verderblich auf die Sitten einwirke. Die *Baṣîret* (1290) ist Nr. 1070 derselben Meinung. In *Diožen* Nr. 40 wird als einer der sittenverderblichsten und schändlichsten türkischen Bräuche gerade das *Orta ojunu* bezeichnet. NÂMYQ KEMÂL sieht im Orta ojunu nur einen Spiegel, das Echo des schlechten Geschmacks des Publikums und ein Beispiel für den Grad der Sittenverderbnis des Volkes, wenn er auch den im *Orta ojunu* unleugbar in hohem Grade vorhandenen Humor und Witz hervorhebt und zugibt, daß das Publikum weit mehr über die Späße des *Kavuklu* (ḤAMDÎ) lacht als über die Witze und Scherze der MOLIÈREschen Komödien.[1])

Die türkische Jugend wird ganz allgemein nach dem Stadium der Leidenschaft für das *Karagöz-Spiel* zu der primitiven Kunst des *Orta ojunu* hingezogen, in welchem sie die dem *Karagöz* verwandten Seiten schlummern fühlt. (*Muṣavver Geveze* 1324, Nr. 46.) In *Diožen* wird mit Bedauern festgestellt, daß es unendlich viel weniger Osmanen gibt, die lesen und schreiben können, als solche, die für das *Ẓuhûrî kolu* schwärmen. Dieser Liebe zum Theater brachten die breiten Volksmassen, wie *Qahqaha* Nr. 1 anschaulich schildert, große Opfer: durch völlig unbeleuchtete Straßen, durch unsäglichen Schmutz, durch tiefe Schlaglöcher, an bissigen Straßenhunden vorbei eilen sie aus den weitest abgelegenen Stadtvierteln ins Theater, um sich dort triefend vor Nässe auf einer wackligen Bank den ersehnten Genüssen hingeben zu können.

Aus einem sicheren Instinkt heraus sind Leute wie TEODOR QAṢṢÂB und andere weitblickend genug, auf einer Hebung und Verbesserung des *Orta ojunu* zu bestehen, das sie als das eigentliche türkische Theater empfinden[2]) (*Chajâl* Nr. 69). QAṢṢÂB sucht sogar aktiv in die Entwicklung einzugreifen: er bespricht mit einigen nahmhaften *chajâlğy* und *Orta ojunu*-Spielern die Lage. Sie kommen zu folgendem Ergebnis: die vor-

[1]) *Taṣvîr-i-efkâr* Nr. 453; *Muntachabât-i-Taṣvîr-i-efkâr* 3. Teil, Konstantinopel 1304, S. 77; vgl. *La Revue Orientale*, Konstantinopel 1885. I. Nr. 5.

[2]) *čünki orta ojunu Türklerin tejatrosu-dur:* denn das *Orta ojunu* ist das eigentliche Theater der Türken.

handenen *Orta ojunu*-Stücke sollen umgearbeitet und umgestaltet werden, um etwas bodenständig Türkisches zu erhalten (*Chajâl* Nr. 45). Es ist wichtig, die nationale Eigenart zu wahren. Europa soll nicht sklavisch nachgeahmt, es soll auch Eigenes beigesteuert werden. Ferner müssen unbedingt verbesserte Stücke in *Orta ojunu*-Manier verfaßt werden. QAṢṢÂB selbst schrieb in diesem Sinne zwei solche Stücke, beides Bearbeitungen und „Adaptationen" MOLIÈREscher Stücke, nämlich den *Iškilli Memo* und den *Pinti Ḥamîd.* „Der argwöhnische Mehmed", der zuerst im *Chajâl* Nr. 58—69 erschien und dann unter dem Titel: *Tâmm Müstebidd jachod Iškilli Memo* (der völlige Tyrann oder der argwöhnische Meḥmed) als Buch 1323 herauskam, ist eine Bearbeitung des *Sganarelle,* die auf dem Titel ausdrücklich als *Orta ojunu* bezeichnet wird. „Der schmutzige Ḥamîd", die Übersetzung von MOLIÈREs *L'Avare,* erschien 1290.

Als für das *Orta ojunu* geeignet weist er im *Chajâl* Nr. 90 außer diesen Spielen noch die folgenden Stücke nach: *ᶜAjjâr-i-Ḥamza*[1]) (der Schelm Ḥamza) — die von AḤMED VEFÎQ PAŠA hergestellte Übersetzung von MOLIÈREs *Les fourberies de Scapin* —; *Zor nikâḥ* (die erzwungene Heirat) — VEFÎQs Übersetzung von MOLIÈREs *Le mariage forcé; Tosun Agha,* ebenfalls die Übersetzung eines MOLIÈRE-Stückes, und *Ḥabîbe,* die Bearbeitung von VICTOR HUGOs *Angélique* durch EBÛ-Z-ZIJÂ TEVFÎQ (1291).

Hier wäre auch auf das erste türkische Lustspiel hinzuweisen, das ŠINÂSÎ, der Begründer der türkischen Moderne, in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts in der *Ğerîde-i-ḥavâdis* bzw. in den ersten Nummern des *Terğümân-i-aḥvâl*[2]) erscheinen ließ und das H. VAMBÉRY: *Sittenbilder aus dem Morgenlande,* Berlin 1876, S. 37—46, in deutscher Übersetzung gegeben hat: *Eine Dichterheirath (Schair evlenmesi).* Der türkische Text findet sich abgedruckt bei ISMÂᶜÎL ḤIKMET: *Türk edebijâty tarîchi,* Baku 1925, S. 75—82.

Als Kuriosum möchte ich hier anführen, daß das erste Theaterstück überhaupt, das m. W. in türkischer Sprache geschrieben worden ist, ein für die Eleven der k. k. Akademie der Orientalischen Sprachen in Wien 1810 als Übungsstück erschienenes Drama in drei Akten von CHABERT darstellt; es führt den türkischen Titel: *Ḥikâjet-i-ibdâᶜ-i-Jeničerijân bâ bereket-i-pîr-i-Bektâšijân Šejch Hâğğî Bektaš Velî-i-Muslimân* und

---

[1]) Transskriptionsausgabe von L. RUŽIĆKA-OSTOIĆ, Wien 1883; das Stück ist später unter dem Titel *Dekbazlyq* (Gaunerei) als 11. Stück der MOLIÈREschen Übersetzungssammlung erschienen. Nach *Chajâl* Nr. 86 ist ᶜALÎ BEJ der Bearbeiter des *ᶜAjjâr-i-Hamza,* ebenso der Komödie *Memiš Agha.*

[2]) Er heißt auch *gazeteğilerin pîri,* der Schutzheilige der Zeitungsschreiber, wegen seiner Tätigkeit bei der Zeitung *Terğümân-i-aḥvâl* (*Čajlak* Nr. 21, bestritten *Qahqaha* Nr. 11).

den französischen *Hadgi Bektache ou La Création des Janissaires. Drama en langue turque en trois actes.* Die Sprache ist im Vergleich zu der damaligen Sprachmode verhältnismäßig schlicht. Irgend welchen Einfluß hat dieses türkische Theaterstück natürlich auf die türkische Literaturentwicklung nicht geübt. Bemerkenswert ist, daß der Begriff „Drama" hier mit *ḥikâjet* (neben *mükâleme*) wiedergegeben ist, also mit demselben Ausdruck, den später auch ACHUNDOV (neben *temsîlât*) für seine dramatischen Erzeugnisse verwendet.

Völlig abgelehnt wurden von QAṢṢÂB die ihrer Sprache und Art nach völlig unnatürlichen Stücke, wie sie der des Türkischen nur unvollkommen mächtige Armenier GÜLLI AGOP (vgl. unten), der Haupttheaterunternehmer seiner Zeit, auf die Bühne brachte.

Ironisch rechtfertigt *Karagöz* (*Chajâl* Nr. 6) die Tatsache, daß er trotz seiner Unbildung Zeitungsschreiber geworden sei, damit, daß er sich nicht schlechter fühle als GÜLLI AGOP, der kürzlich erst türkisch gelernt habe und trotzdem sofort für sein *Perdeli orta ojunu* (sein mit Vorhang versehenes *Orta ojunu*) türkische Stücke zu schreiben sich unterfange.

Noch deutlicher heißt es *Chajâl* Nr. 85, es sei eine Dreistigkeit, in einer Sprache schreiben zu wollen, in der einem sogar die Anfangsgründe fehlten. Ähnlich betont *Diožen* Nr. 84 in bezug auf GÜLLI AGOP, daß man erst die Sitten und Gebräuche eines Volkes kennen müßte, ehe man sein Theater einem ausländischen Diplomaten als „türkisch" vorzuführen wagte. (GÜLLI AGOP hatte den italienischen Gesandten zu einer „türkischen" Theatervorstellung eingeladen.)[1])

Der Ausdruck *Perdeli Orta ojunu*, der sehr treffend ist, ist später direkt für „modernes Theater" übernommen worden.[2]) Ähnlich bezeichnet A. IḤSÂN in *Servet-i-fünûn* IX. 230 in *Istanbul postasy* das unter der Leitung ʿÂRIF EFENDIs stehende Theater am Adrianopler Tor als *Perdeli Ẓuhûrî kolu* (mit Vorhang versehenes *Orta ojunu*).

Daß bei der Beliebtheit und großen Verbreitung des *Orta ojunu* beim ersten Auftauchen des Theaters nach europäischer Art in der Türkei in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts das *Orta ojunu* als steter Maßstab für das Neue verwendet wurde, kann nicht wundernehmen. Sehr viel Material darüber findet sich in den damaligen türkischen Zeitungen, besonders in den Witzblättern, so in QAṢṢÂBs *Chajâl*, im *Diožen* u. a. Das blieb so bis in die neueste Zeit: es ist die gleiche Erscheinung, wenn in der *Büjük ghazete* 1927 Nr. 14 die Leistungen des *Dâr-ül-bedâjiʿ*, des Konstantinopler Stadttheaters, als unter dem Niveau des KEL ḤASAN bezeichnet werden.

---

[1]) Vgl. ebenfalls *Baṣîret* 1288, Nr. 320; *Chajâl* Nr. 43. Die *Baṣîret* erkennt die in kurzer Zeit gemachten Fortschritte des türkischen Theaters offen an.

[2]) Vgl. *Muṣavver Geveze* Nr. 48. Meist hat dieser Ausdruck allerdings eine etwas geringschätzige Bedeutung und entspricht etwa unserer „Schmiere".

Wegen der schlechten Sprache der nichttürkischen, meist armenischen Schauspieler und der in übles Türkisch übersetzten fremden Stücke erscheint QAṢṢÂB das neue türkische Theater tatsächlich schlechter als das nationale *Orta ojunu* (*Chajâl* Nr. 4). In Nr. 95 des *Diožen* wird bemängelt, daß die Sprache im Theater AGOPs nicht türkisch, sondern so „armenisch" ist, daß sogar die Armenier sie nicht verstünden. Für den Jahresanfang 1291 h. findet sich deshalb im *Chajâl* Nr. 31 das vielsagende Gebet: „Herr, verleih dem (baufälligen) Theater von Gedik Paša Festigkeit, dem Inhaber der Theaterlizenz (d. h. GÜLLI AGOP) Mannhaftigkeit und die Gabe, so gut zu sprechen, wie es beim *Orta ojunu* der Fall ist".

In *Diožen* Nr. 44 wird gegen die Auswüchse des sich immer mehr ausbreitenden neuen Theaters geeifert, das das bodenständige türkische Theater völlig zu verdrängen droht und nur um schnöden Gewinnes willen aus Frankreich importiert worden ist. Auf die wirtschaftliche Seite der Frage weist auch *Chajâl* Nr. 101 hin, der zu bedenken gibt, daß es zur Zeit (September 1290/1874) 8 *Orta ojunu*-Truppen mit ca. 500 Angehörigen gibt, die davon leben. In Nr. 12 (Dezember 1289/1873) werden 8—10 *Orta ojunu*-Truppen nebst drei Theatern und 20 Kaffeehäusern mit türkischer Musik (*čalghyly qahve*) genannt, die in ihrem Unterhalt durch das westliche Theater bedroht sind.

In *Chajâl* Nr. 99 wird angeführt, daß das *Orta ojunu*, seine Verbesserung vorausgesetzt, dem Theater in jeder Beziehung vorzuziehen sei, solange wenigstens das neue Theater sich in den Händen eines Mannes befindet, der nicht genügend Kenntnis vom echten Theaterwesen hat und die türkischen nationalen Sitten und Gewohnheiten noch mehr korrumpiert, als dies das *Orta ojunu* mit seiner angeblichen Schändlichkeit (*rezâlet*) je vermöchte. Denn das *Orta ojunu* fußt auf der Grundlage der osmanischen Sitte und blieb nur rückständig, da es in die Hände unwissender Menschen geraten ist und sein früheres hohes Niveau eingebüßt hat (*Chajâl* Nr. 104). Es muß also umgestaltet werden.

GÜLLI AGOP.

Die Geschichte des modernen türkischen Theaters ist unauflöslich mit dem Namen eines armenischen Schauspielers verknüpft, mit dem Namen des GÜLLI AGOP, der eigentlich AGOP NARTORIJAN (*Chajâl* Nr. 86) heißt und ironisch auch AGOP EFENDI GÜLIJÂN (ib. Nr. 38) oder französisierend JACQUES LA ROSE genannt wird (*La Revue Orientale*, Konstantinopel 1888, I. S. 149; man vergleiche auch II. S. 65—66). GÜLLI AGOP, der „Rosen-Jakob", ein Armenier aus Wan (*Chajâl* Nr. 43), war der erste große „türkische" Schauspieler und kann wohl mit Recht als der Begründer des modernen türkischen Theaters bezeichnet werden. Er war zuerst Barbier, dann Stuckateur, dann Schauspieler und schließlich Theaterdirektor, der

sich in Konstantinopel eine unbestrittene Monopolstellung zu sichern wußte (*Qahqaha* Nr. 5).

Nachdem 1264/1848 zum erstenmal in Konstantinopel das bereits 1286/1870 abgebrannte Theater *Naᶜûm* erbaut worden war, dem 1273/1857 das ebenfalls fünf Jahre später abgebrannte Theater von *Dolma Baghče* folgte, wurde 1274/1858 das *Karabet Papasian Šarq tejatrosu* gegründet: es waren das alles nichttürkischen Vorstellungen nach europäischer Art gewidmete Theater mit meist armenischen Schauspielern. Mit Unterstützung ᶜALÎ BEJs, des späteren *Müteṣṣarifs* von Warna, gründete GÜLLI AGOP, nachdem er schon 1260/1844 im armenischen Theater des TYNGHYR SIMONIK AGHA gespielt hatte (*Chajâl* Nr. 86), eine eigene Schauspielertruppe (*tejatro kumpanjasy*) · für türkische Stücke und errichtete das erste türkische Theater in *Gedik Paša* in einem verlassenen italienischen Zirkus. Er behalf sich, so gut es ging, mit schlecht übersetzten fremden Stücken. Zur Abfassung oder Übersetzung geeigneter guter Stücke wurde später eine eigene literarische Körperschaft (*hejʾet-i-edebîje*) gegründet, der neben ᶜALÎ, FEHMÎ, ŠIHÂB hauptsächlich NÂMYQ KEMÂL und ŠEMS-ED-DÎN SÂMÎ angehörten. Man vergleiche hierüber NÂMYQ KEMÂL selbst in der Zeitschrift *Šarq* I. Nr. 1 (ohne Jahr).

Unter der geschickten, tätigen, wenn auch viel umstrittenen Leitung AGOPs, der vor keinem Konkurrenzmanöver zurückschreckte und jedes andere Theaterunternehmen durch Wegmieten aller in Frage kommenden Räume zu unterbinden suchte, blühte das türkische Theater nach europäischer Art in ungeahnter Weise auf und drängte das *Orta ojunu* zurück. Es gelang AGOP, angeblich durch einen Ferman des Sultans, sich eine Vorzugsstellung im Theaterwesen zu sichern. Er erwarb auch eine eigene Zeitung: *Tejatro ghazetesi* (die Theaterzeitung), deren Inhaber und Gründer AGOP BARONIAN immer gegen ihn geschrieben hatte, und wußte durch sie in ganz moderner Weise seine Ziele zu fördern (M. TEVFÎQ: *Leṭâif-i-âsâr* Nr. 6[1]) und *Chajâl* Nr. 85 und 88).

Weil er in seinen Ankündigungen stets den Mund sehr voll nahm, seine Verdienste um die Entwicklung der türkischen Kultur sehr betonte und das Theater als „Schule der Bildung“ (*edeb mektebi*) oder als „Schule der Zivilisation“ (*medenîjet mektebi*) bezeichnete, so kann es nicht wundernehmen, daß seine Gegner sein Theater mit Vorliebe als „Schule der Bildung“ oder „Schule der Zivilisation“ oder als *edeb-châne* „Bildungsstätte“ charakterisierten, wenn sie ihm am Zeuge flicken wollten (*Meddâḥ* Nr. 4;

---

[1]) Ein Spottlied auf GÜLLI AGOP dortselbst beginnt:

širket japdym olmady	Ich habe eine Gesellschaft gegründet. Die Sache ging nicht.
ghazetemi kimse almady	Meine Zeitung kaufte keiner.
bende bir para kalmady	Ich habe kein Geld mehr nachbehalten.
.... *Gedik Paša külchany.*	.... Als Vagabund von Gedik Paša.

13; *Chajâl* Nr. 101; 123; *Diožen* Nr. 40; *Čajlak* Nr. 5) und ihn selbst „einen patriotischen Literaturprofessor" (*vaṭanperver edebîjât muᶜallimi bir zât*) nannten (*Chajâl* Nr. 38).

Seine prahlerischen Ankündigungen z. B. für das Finanzjahr 1290—91/1874—75 begegneten schärfster Kritik, weil er darin klassische Aufführungen SHAKESPEARES, SCHILLERS, VICTOR HUGOS versprach, die in Wirklichkeit nur Schmierenvorstellungen schlecht aus dem Französischen übersetzter Stücke waren (*Chajâl* Nr. 83).

Doch sind GÜLLI AGOPS Verdienste unbestreitbar.[1]) Er war es, der N. KEMÂLS zündendes Drama *Vaṭan jachod Silistre* (Das Vaterland oder Silistria)[2]) aufführte, was die Verbannung KEMÂLS nach Famagusta zur Folge hatte (NEĞMÎ: *Tarîch-i-edebîjât dersleri*, Istanbul 1338, II. 138 f.); er führte eine Menge Stücke auf und gab sogar die Opern des DIKRAN ČUCHAĞIJAN: *Leblebiği Chorchor* und *Lejlâ und Meǧnûn.*

Als das Theater nach westlicher Art in Konstantinopel festen Fuß gefaßt hatte, da bemühten sich findige *Pîšekâr*e und *Kavuklu*s das *Orta ojunu*, dessen Stellung erschüttert schien, zu reformieren: das *Orta ojunu* stieg vom *Mejdân*, auf dem es bisher gespielt worden war, auf die Bühne (*ṣaḥne*) hinauf und suchte jetzt richtige Stücke (*pijes* = *pièce*) zu bringen, keine bloßen *muḥâvere*s und *taqlîd*s und Improvisationen mehr. Um diese Konkurrenz zu beseitigen, wußte GÜLLI AGOP sich vom Sultan das merkwürdige Privileg für das alleinige Aufführungsrecht von „Stücken mit Souffleur" zu verschaffen. Die Sache war klug ausgedacht, da die an Improvisation gewöhnten früheren *Orta ojunu*-Schauspieler keine Rollen lernten und einen feststehenden Text nur mit Hilfe eines Souffleurs bewältigen konnten. Die anderen Theater parierten diesen Schlag, indem sie einfach Stücke ohne Souffleur aufführten, so gut es ging. Sie fanden dabei wieder zurück zu ihren Anfängen: das neue *Orta ojunu* übernahm den Vorhang und die Bühnenausstattung vom europäischen Theater, weitete aber die Grenzen des *tekerleme* unter Benützung des alterprobten *taqlîd* zu hemmungsloser Improvisation (*ṭulûᶜâtğylyk*) aus.

Diese neue Art des Theaters traf den Geschmack der Zeit, der zögernd zwischen der neuen Zeit und dem Altgewohnten schwankte, und brachte seinen Vertretern starken Zulauf und großen Gewinn. KEL ḤASAN z. B. wurde dadurch zum reichen Mann. Alle Schichten der Bevölkerung strömten hinzu. Für Männer und Frauen fanden getrennte Vorstellungen statt.

[1]) Man vergleiche auch J. N. ADJEMIAN: *Le théâtre turc* in *La Revue Orientale*, Konstantinopel 1886. II. S. 65—71.

[2]) Daß schon eine frühere Episode von Silistria eine dramatisch-musikalische Behandlung erfahren hat, zeigt eine türkische Lithographie aus dem Jahre 1271/1854—55: *Silistre operasy* (Oper Silistria). Das Textbuch, von dem in der Lithographie nur der Gang der sehr losen Handlung gegeben wird, stammt von *Ṭabîb* GABRIEL NAᶜÛM, die Musik von GIACOMO PANIZZA aus Mailand.

Während dann später ᶜABD-ÜL-ḤAMÎD das Theater nach europäischer Manier auf jede Weise chikanieren und unterdrücken ließ, erfreute sich die weniger leicht durch Vorzensur zu erfassende Improvisationsbühne seltsamerweise einer fast ungehemmten Freiheit, die sie zu großer Zügellosigkeit verführte. Die zu Dutzenden auftauchenden Improvisatoren (*ṭulûᶜâtğy*) durchzogen und brandschatzten allenthalben in erster Linie die Provinz „mit dritthalb fiktiven Schauspielern, drei Dirnen und einem einzigen Requisitenkoffer", wie A. REFÎQ: *Istanbul nasyl ejlenijordu* S. 199 bitter erklärt. Erst nach der Revolution schritt die Polizei gegen die „Stücke ohne Souffleur" (*suflörsiz pijes*) ein. In mancher Hinsicht war das natürlich zu bedauern, da in diesen Improvisationen sehr viel volkliche Werte stecken. Durch die behördliche Behinderung bahnte sich aber allmählich wieder die Rückkehr zu dem traditionellen alten *Orta ojunu*-Spiel an.

Daß das in diesen Improvisationstheatern übliche Auftreten der Frauen in der Provinz übel aufgenommen wurde, ersieht man aus der Bemerkung KEMÂL EMÎNS: *Tejatrolaryn lüzûmu* (die Notwendigkeit der Theater) in *Karagözün sâlnâmesi* III. 1912 S. 128—29, wonach die in der Provinz wirkenden Improvisationstheater zur Zeit keine Mädchen mehr auftreten ließen.

Wie eng der Souffleur mit der Existenz des türkischen Theaters zusammenhängt, zeigt eine Anekdote in der *Millîjet* 1928 Nr. 729, wo ein Theaterfreund auf die Mitteilung eines Bekannten, daß eine französische Truppe in Konstantinopel Vorstellungen ohne Souffleur gegeben habe, erklärt, daß auch in Konstantinopel die gänzliche Beseitigung des Souffleurs im Theater beabsichtigt sei und zwar ganz einfach durch die völlige Beseitigung des Theaters.

Als einen der Gründe für die Rückständigkeit des türkischen Theaters, die trotz aller guten Ansätze zugegeben werden mußte, empfanden manche die geringe gesellschaftliche Wertschätzung, deren sich die Schauspieler im Orient im Gegensatz zum modernen Europa zu erfreuen hatten (*Muṣavver Geveze* Nr. 48). Man verstand unter „Schauspieler" eben nur den Spaßmacher, den „Komödianten". Einen Beweis hierfür gibt die Schilderung in *Kirpinin dedikleri*, Konstantinopel S. 79: „Wenn wir ‚Akteur' sagen, so kommen uns immer noch Leute vor Augen in bunten Kattunhosen, mit einem Fes ohne Troddeln, mit einem Besen in der Hand; sie bringen uns immer noch dadurch zum Lachen, daß sie einen Petroleumkanister umwerfen, daß sie in den Kaffee spucken, ihre Hand in ihren Gürtel stecken und hin und her torkeln". Auch in der Zeitschrift *Pijano* 1326 Nr. 11, S. 117—20, wo eine lebendige Schilderung des Lebens und Treibens in einem türkischen Volkstheater mit seinen lärmenden Händlern im Zuschauerraum gegeben wird, heißt es von den Schauspielern, daß sie ihre Laufbahn beim *Orta ojunu* begonnen haben und daß der einzige Unter-

schied jetzt nur der sei, daß hier der Mummenschanz des *Orta ojunu* sich hinter einem Vorhang abspiele, der sich von Zeit zu Zeit öffnet, und nicht auf offenem *mejdân.*

Die neueste Form des *Orta ojunu* ist folgende: Der *Pîšekâr* mit dem *šakšak* in der Hand kommt ohne vorherige *Köček*-Tanzeinführung und ohne *Ǧurǧuna*-Tanz unter Musikbegleitung auf die Bühne (*mejdân*). Der *Kavuklu* folgt ihm. Es entspinnt sich ein Dialog (*muḥâvere* mit *tekerleme* — sehr oft wird jetzt der Ausdruck *tekerleme* identisch mit *muḥâvere* gebraucht). Dann folgt im weiteren Verlauf des Spiels eine Reihe von *taqlîd* (Imitationen). Der Gang der Handlung des Stückes selbst ist so nebensächlich wie früher geblieben.

Den interessanten Versuch, ähnlich wie das *Karagöz* auch das *Orta ojunu* zur literarischen Satire und Verulkung zu verwenden, stellt das literarische *Orta ojunu*-Spiel: *Sandykly* (der Mann mit der Truhe), *üč saatlyk mufaṣṣal ojun* (detailliertes, drei Stunden währendes Spiel) in der Zeitschrift *Aj dede* 1340/1922, Nr. 35 dar, wozu noch das literarische *Karagöz*-Bild in Nr. 36 zu vergleichen ist. Es wird als *mükemmel ve mufaṣṣal kâr-i-qadîm orta ojunu,* (prächtiges, detailliertes altes *Orta ojunu*) bezeichnet, das in Kemâl baghy auf der Wiese von Jeni baghče gespielt wird. Als Aufführer zeichnet PEHLEVÂN QADRÎ. Als Schauspieler sind die bekanntesten Literaten genannt: *Pîšekâr* ist FÂZIL AḤMED; *Kavuklu:* AḤMED RÂSIM; Sohn des *Kavuklu:* CHÂLID FACHRÎ; *Čelebi:* ǦELÂL SÂHIR; *Kaiserli:* MIHRÂN; *Arabaǧy:* EDHEM RÛḤÎ; ein Doktor: AḤMED SÂQÎ; *Ajvaz* (der armenische christliche Diener): ᶜABDULLÂH ǦEVDET; *Kalajyǧy* (der Verzinner): CHÂLID NIHÂD; *Matiz* (der Trunkenbold): NEJZEN TEVFÎQ; ferner *zenneler, naᶜre-zen* (trunkene Schreier) u. a. Zuvor findet ein Konzert unter der Leitung von REUF JEKTÂ statt.

Eine andere Verwendung der *Orta ojunu*-Form zur literarischen Satire finden wir in dem *ᶜAṣrî Orta ojunu* (dem Modernen *Orta ojunu*) in der Zeitung *Akšam* 1927, wovon mir 15 Fortsetzungen bekannt geworden sind. Es ist das Lieblingsstück des *Kavuklu* ḤAMDÎ: *Jazyǧy* (das Schreiberspiel) verwendet, um die nahmhaftesten Schriftsteller der Türkei auftreten zu lassen. Als *Pîšekâr* erscheint wieder FÂZIL AḤMED, ferner als Schriftsteller und *bekǧi* (Nachwächter); als *Kavuklu:* AḤMED RÂSIM; als *Kavuklu azmasy* (Bankert des *Kavuklu*): der Schauspieler BEHZÂD. Der Inhalt des Stückes ist folgender: Die Genannten suchen einen Laden ausfindig zu machen, um gemeinsam ein Buch zu schreiben. Zum Zweck der literarischen Verspottung folgt ein *tekerleme* dem andern.

Ebenso enthält die türkische Zeitung *Politika* 1930, Nr. 80 ein „*Orta ojunu*-Stück" von OSMAN CEMAL; *Gazeteci* (der Zeitungsschreiber) mit entsprechendem Bild. Dem *Kavuklu,* der als Redakteur einer politischen Zeitung mit seinen Leitartikeln nicht zurechtkommt, wird vom Setzer die Herausgabe eines Witzblattes an Stelle einer ernsten Zeitung angeraten.

Das Witzblatt *El-Üfürük* brachte unter dem Titel *Istibdâd* (Absolutismus) den *Orta ojunu*-Aufzug der Gäste des Bekir Agha auf dem Tirjaki čaršysy in plumper, aber charakteristischer Zeichnung (*Muṣavver Geveze* 1324, Nr. 23).

Auf die Patenschaft der Personen des *Orta ojunu* für die Benennung von Witzblättern wurde schon oben hingewiesen. Die satirischen Zeitungen *Ẓuhûrî* 1324/26 und *Pîšekâr* 1325/27 sind durch ihre Titelvignetten interessant. *Ẓuhûrî* gibt das Bild des *Pîšekâr* mit Pelz und spitzer Mütze und zwei Musikanten (mit *zurna* und *naghara)* auf der einen Seite und den *Kavuklu* mit *ǧübbe* und Turban zusammen mit einem buckligen Zwerg auf der anderen Seite. Die Zeitung *Pîšekâr* stellt ebenfalls die beiden Hauptspieler des *Orta ojunu* dar. Die Zeitung *Ibiš* 1324 zeigt eine Art von *Pîšekâr* mit spitzer Mütze.

KÜČÜK ISMÂʿÎL.

Interessante Erinnerungen des *Pîšekâr* Küčük Ismâʿîl Efendi (geb. 1270 h.), die ich den oben mitgeteilten kurzen Angaben über den *Kavuklu* Ḥamdî entgegenstellen möchte, gibt Ḥamîd Zubejr in *Türk jurdu* 1928, Nr. 10/208 S. 8—17: *Orta ojununa dâir,* Über das *Orta ojunu* (*Ḥars tedqîqleri,* Kulturforschungen).

Schon als Schuljungen trieb ihn sein Theaterblut zum Schulschwänzen. Er wohnte allen Vorstellungen des *Süpürge kolu* in Konstantinopel bei, bis dort sein Talent entdeckt wurde. Es ist charakteristisch, daß er als allgemein anerkannter *Orta ojunu*-Schauspieler großes Interesse für das europäisch aufgezogene Theater des Armeniers Gülli Agop und außerdem für das Schattenspiel aufzubringen wußte und sich auf allen drei Gebieten erfolgreich betätigte. Er meint aber selbst, daß es damit gerade so war, als ob einer drei Wassermelonen gleichzeitig unter einer Achsel tragen wollte. Das Schattenspiel ließ er später völlig fahren, die beiden anderen heterogenen Künste aber betrieb er gleichzeitig nebeneinander: tagsüber spielte er *Orta ojunu,* abends gab er Theatervorstellungen nach europäischer Art.

Gemeinsam mit dem *Kavuklu* Ḥamdî verwandelte er das *Orta ojunu* in eine neue Spielart mit richtigen Memorierstücken: *suflörlü ojunlar* „Stücke mit Souffleur“, wie er sie selbst nennt, im Gegensatz zu den gewohnten Improvisationen. Zwei Jahre leitete er im Auftrage des berühmten Aḥmed Vefîq Paša, des damaligen Vâlî von Brussa, der ihm seine türkischen Molière-Übersetzungen für die Aufführungen zur Verfügung stellte, das Theater in Brussa.[1])

[1]) Über das Theater in Brussa, das sich auch außerhalb der Ramazan-Spielzeit betätigte, berichtet N. Martinovič in seiner *Pojězdka v Brusu* (Reise nach Brussa), St. Petersburg 1908, S. 21—22, wo er zwei Stücke, ein Hirtenstück und ein Familiendrama, die er dort gesehen hat, beschreibt. Er gibt auch eine Photographie einer Szene dieser Provinzbühne.

Küčük Ismâcîl zog mit seiner Truppe in Kleinasien umher, nachdem er in Trapezunt den Grund zu seiner Kenntnis der türkischen Provinz gelegt hatte. Er wurde von dem Chediven von Ägypten zu den bekannten Hochzeitsfeierlichkeiten nach Kairo eingeladen. Im Sommer spielte er in Konstantinopel, im Winter in der Provinz, wobei er seine Fahrten bis tief ins arabische Sprachgebiet, bis nach Aleppo, Beirut, Mersina, Tarsus usw. ausdehnte.

Ismâcîl berührt auch die Möglichkeit einer zeitgemäßen Umgestaltung und Modernisierung des *Orta ojunu*. Hier dürfte er kompetenter sein als sonst irgend einer, da er auf den verschiedensten Gebieten des Theaters, sogar auf dem der Oper, sich betätigt hat.

Das Auftauchen von Theater und Kino hatte die alten Volksbelustigungen *Karagöz, Ḥoqqabâz* und *Orta ojunu* eine Zeitlang stark in den Hintergrund gedrängt. Was damals im Ramazan noch auftauchte, war nur eine Karikatur des Früheren. Nach der Meinung Küčük Ismâcîls beruht dieser Niedergang hauptsächlich auf der „Gewerbefreiheit", nach der es jedem „Ungelernten" freigestellt ist, sich als Schauspieler zu betätigen, was früher nicht der Fall war. Nach ihm würde es sofort besser werden, wenn künftig nur ausgebildete Schauspieler auftreten dürften. Dabei weist er auf das Beispiel der *taqlîd*-Vorstellungen des *Dâr-ül-bedâjic*-Theaters hin, die beweisen, daß das *Orta ojunu* verbesserungsfähig ist, wenn man die Sache nur richtig anfaßt. Doch für wichtiger als das Äußere erklärt er den Inhalt der Spiele, der verbessert und veredelt werden müßte.

Nüzhet hofft auf ein neues Aufblühen des Orta ojunu, wenn die Stadtverwaltung Konstantinopels diesem Spiel ihre Förderung zuteil werden läßt, während eine solche bisher nur dem türkischen Theater zuteil geworden ist, das nach europäischem Muster fast ausschließlich mit „Adaptationen", mehr oder weniger gut umgearbeiteten und eingetürkten fremden Stücken, arbeitet. Es ist bezeichnend, daß auch heute noch auf dem Gebiet der Literatur und Kunst Konstantinopel alias Istanbul die Türkei verkörpert, wie Paris Frankreich, und daß selbst Ankara, die mit allen erdenklichen Mitteln geförderte neue Hauptstadt, noch keine führende Rolle im Theaterleben spielt, geschweige denn daß die Provinz irgendwie hiefür in Frage käme.

Deshalb werden in allen Artikeln über das türkische Theater ausschließlich die Verhältnisse Konstantinopels zu Grunde gelegt, und auf die Provinz und die Ausstrahlung des Istanbuler Kultureinflusses auf die Provinz wird überhaupt nicht eingegangen.

Das moderne türkische Theater, wie ich es auf meiner letzten Reise in Anatolien im September 1932 kennen lernte, kann der Provinz, bei der das Bedürfnis nach einem Theater unbestritten vorhanden zu sein scheint, nur wenig bieten. Besonders unerfreulich war eine Istanbuler Truppe, die

ich in Tokat traf und die in erster Linie zweideutige Lieder und Bauchtänze kultivierte, was das Publikum zu großen Beifallskundgebungen hinriß, während eine lustige Posse, die als Abschluß beigegeben wurde, weit weniger Interesse erregte. Der Direktor erklärte dann entschuldigend, daß er solche Dinge bieten müsse, wenn er nicht vor leeren Bänken spielen wolle. Auf einer viel höheren Stufe stand das in Ankara beheimatete Wandertheater, das ich kurz darauf in Sivas vorfand: Es gab kleine Szenen, Lieder und ein recht niedliches Lustspiel. Der Unterschied drückte sich aber auch in den Preisen aus: in Tokat kostete der Platz 20 Piaster = 40 Pfennig, in Sivas 75 Piaster = M 1.50. Einen wesentlichen Unterschied zu den in früheren Jahren in der Provinz gesehenen Theaterdarbietungen konnte ich nicht feststellen. Nur scheint jetzt das Publikum aufgeschlossener zu sein als früher.

Die ägyptischen Possenspiele, die sogenannten *Moḥabbazîn*, durch die Lane II. 226—28 an das türkische *Orta ojunu* erinnert wird, sind wohl auf die direkte Einwirkung einer türkischen Wandertruppe zurückzuführen.

GÜLME KOMŞUNA.[1])

Es ist höchst verdienstlich, daß Nüzhet — ein erstmaliger Fall in der türkischen Literatur — ein *Orta ojunu*-Stück in lateinischer Schrift herausgegeben hat, während bisher nur die oben erwähnten europäischen Niederschriften von solchen Stücken vorlagen. Die ganz auf Schlagfertigkeit und Improvisation eingestellten *Orta ojunu*-Aufführungen fügen sich natürlich nur schwer einer Fixierung. Verschiedentlich haben schon, wie oben bemerkt, türkische Literaten den Versuch gemacht, ein literarisches *Orta ojunu* zu schaffen. Daß manche Autoren in der Folge ihre dramatischen Versuche als *Orta ojunu* bezeichneten, war mehr eine captatio benevolentiae, eine kluge Spekulation auf die Volkstümlichkeit dieser Vorstellungen, als ein wirkliches Eingehen auf die speziellen Eigentümlichkeiten und ein Verständnis dieser Art von Volkstheater.

Das von Nüzhet gebotene Stück: *Gülme komşuna* (sc. *gelir başına*) d. h. „Lach nicht über deinen Nachbarn (denn es kann über dich das gleiche Mißgeschick kommen“), gibt in bald mehr, bald weniger stark betonter Volkssprache nach einem charakteristischen *tekerleme*-Dialog zwischen *Pîšekâr* und *Kavuklu* (der das geheimnisvolle Verschwinden einer Braut aus dem Brautzug und das Wiederauftauchen als Mohnblüte — unter Ausnutzung der Doppelbedeutung des Wortes *gelinğik* = Bräutchen und Mohnblüte — als Traum des bei der Arbeit eingenickten Konditorgehilfen darstellt), eine burleske Szene, in der sich die beiden Hauptspieler, der *Pîšekâr* auf Betreiben seiner leichtfertigen Tochter und der *Kavuklu*

---

[1]) Vgl. meine Besprechung in der *OLZ. 1933*, Sp. 444—445.

wegen seiner nicht weniger liederlichen Frau miteinander verzanken, bis sich nach der Ertappung der Liebhaber der beiden Frauen herausstellt, daß keiner von beiden dem andern etwas vorzuwerfen hat, sondern daß beide zu hause die gleichen Zustände zu beklagen haben.

Das Stück bietet fast die gleichen Szenen wie ein titelloser *Karagöz*-Druck in arabischen Buchstaben. Eine gute Beigabe sind die von REUF JEKTÂ gesammelten, in Notenschrift gegebenen Melodien der verschiedenen charakteristischen Weisen, mit denen die einzelnen Spieler herkömmlicherweise auf der Bühne zu erscheinen haben.

Zum Schluß möchte ich noch auf zwei Bücher über das türkische, bzw. orientalische Theater eingehen.

NICHOLAS N. MARTINOVIČ.

Das sehr gut ausgestattete Buch von MARTINOVITCH: *The Turkish Theatre,*[1]) New York 1933, bietet eine gute Zusammenstellung. Das in dem Buche gebotene Material stammt zwar zumeist aus zweiter Hand, doch bleibt die Zusammenfassung sehr verdienstlich. Die Auswahl der Texte hätte allerdings charakteristischer und die der Bilder besser sein können. Letzteres gilt namentlich von den Bildern der Schattenspielfiguren (das Buch hat 15 Seiten Bilder, davon 4 farbige), die nach den schlechten Reproduktionen bei LUSCHAN angefertigt sind und im Titelbild sogar die Feinheit des Spiels der Konträrfarben verwischen: bei den beiden Partnern wechseln nämlich Rot und Grün in den gegenüberstehenden Teilen der Tracht. Die Bilder für das *Orta ojunu* sind dem Werk von KÚNOS (vgl. o.) entnommen. Die letzten Arbeiten auf dem Gebiet des türkischen Volkstheaters sind von MARTINOVIČ nicht mehr beigezogen worden.

MARTINOVIČ hat sich seinerzeit durch die Übersetzung der von KÚNOS für die RADLOFFsche Sammlung zusammengestellten, aber nicht bearbeiteten *Karagöz*-Stücke verdient gemacht (s. o.). Er hat über das volkstümliche Puppentheater der Sarten im *Kazanskij Muzejnij Vestnik* 1921, II, S. 13—24, gehandelt. Seine Reise nach Brussa habe ich bereits genannt (s. o.). Ich möchte hier auch auf seinen Artikel in der Festschrift POTANIN:[2]) *Tureckaja skazka „ob ugadčikě ponevolě“* (Türkisches Märchen von dem Wahrsager wider Willen) verweisen.

MARTINOVIČ schildert kurz das *Orta ojunu*, den *Meddâḥ*, der eigentlich direkt mit dem Theater nichts zu tun hat, und das *Karagöz*-Spiel. Dann gibt er Beispiele und Textproben in englischer Übersetzung: für das *Orta ojunu* „das Zauberspiel“, für den *Meddâḥ* vier Erzählungen: „Der

[1]) Vgl. meine Besprechung in der *OLZ. 1936*, Sp. 244—245.

[2]) *Zapiski Imp. Russk. Geograf. Obščestva po otd. etnogr. XXXIV.* St. Petersburg 1909. S. 87—98.

Ḥammâl mit den drei Kindern"; „die sieben Schwerhörigen" (bereits von G. JACOB und mir übersetzt); „die Brautsuche oder der treue Diener" und „der Traum des armen *Ḥammâl* aus Kastamunu", der von Reichtum und Würden träumt. Die letzte Erzählung ist ein beliebter Stoff im Orient, aber in der gegebenen Form wenig charakteristisch für die *Meddâḥ*-Vorträge. Die Erzählungen: „Die Brautsuche" und „der Traum des *Ḥammâl*" sind Erzählungen des *Meddâḥ* ᶜAŠQÎ und sind der Arbeit GORDLEVSKIJS: *Iz nastojaščago i prošlago „Meddachov" v Turcii, Mir Islama* I. 322—44, entnommen.[1]) Für das *Karagöz* werden zwei Stücke: „Die Unterhaltung in Jalova" und „Die Blutpappel" gegeben. Den Beschluß bildet ein knappes Vokabular und eine 13 Werke umfassende Bibliographie.

MARTINOVIČ vertritt die m. E. unhaltbare Annahme, daß die Türken das *Orta ojunu* durch das Medium der Byzantiner, deren Erben sie waren, dem klassischen Mimus entnommen haben, zumal die Hauptsache die Nachahmung (*taqlîd*) ist, und daß sie zugleich dem Einfluß der italienischen *Commedia dell' arte* unterstanden. Das *Orta ojunu* bestand auch nach ihm schon im Selğuken-Reich. Ebenso wie die Sultane überallhin von Schauspielertruppen begleitet worden seien, so führten auch die osmanischen Gesandten immer solche Schauspieler mit sich. Dieser von den Vornehmen geübte Brauch verbreitete sich auch in den eroberten Ländern. Die moderne Form des *Orta ojunu* ist nach ihm ebenfalls etwa 100 Jahre alt und soll von einem gewissen KÜLAHĞI MEḤMED begründet worden sein. Gespielt wurde in der Regel im Freien.

Der *Meddâḥ* wird als eine Art des türkischen Theaters besprochen. Zuerst wurden angeblich nur religiöse Themen behandelt. Erst später kamen dann auch weltliche *Meddâḥ*e auf. Der von den Arabern entlehnte *Meddâḥ* blühte besonders im 17. Jahrhundert und spielte dann unter MAḤMÛD II. eine besonders große Rolle.

Nach MARTINOVIČ, der keinen Unterschied zwischen Schatten- und Puppenspiel macht, hat das *Karagöz* seinen Ursprung in China. Er behauptet, daß die Mongolen die *ombres chinoises* von den Chinesen übernommen und den Türken übermittelt haben sollen. Nach ihm ist *kabarčuk* mit dem späteren *chajâl* identisch. Das Schattenspiel ist durch die Zigeuner populär geworden, deshalb gilt *Karagöz* als Zigeuner. Hier ist nur zu bemerken, daß es niemals ein mongolisches Schattentheater gegeben hat.

Im Widerspruch hierzu führt MARTINOVIČ das Schattenspiel gleichzeitig aber auch auf das klassische Griechenland zurück: Die Figuren sind angeblich von den muhammedanischen Miniaturen abzuleiten, die das Produkt der klassischen Welt, der Byzantiner, Kopten und Araber sind. Das Bild, das MARTINOVIČ gibt, ist also nicht ganz geschlossen und nicht zutreffend.

---

[1]) Vgl. hierzu meine Besprechung: *Der Islam* IV. 130—31.

KRYŽICKIJ.

Viel weniger befriedigend als das Buch von MARTINOVIČ ist das mehrfach genannte Werk S. KRYŽICKIJS: *Ekzotičeskij teatr* (das exotische Theater), Leningrad 1927. Die Arbeit, die Heterogenes zusammenträgt, soll eine Ergänzung zu dem mir leider nicht zugänglichen Buch: *Vostočnyj teatr* (das orientalische Theater) sein.

Wie schon der Untertitel: *Java, Indo-China, Türkei, Persien, Korea* besagt, behandelt KRYŽICKIJ ein weites Gebiet: er beschreibt das Javanische *Wajang*, dem er persischen Ursprung zuschreibt, in seinen verschiedenen Formen; dann folgt das „Siamesische Theater",[1]) das ein Theater mit Masken, ein Schattentheater und ein Marionettentheater aufweist. Es folgen das türkische *Karagöz*, das nach ihm aus dem persischen *Kečel Pehlevan* entstanden ist, und das schon unter europäischem Einfluß stehende *Orta ojunu.* Dann wird das persische Theater behandelt, vom Seiltänzer bis zur Mysterienvorstellung, das Volksschauspiel *temâšâ*, das besonders um 1860 blühte, und das *taqlîd*, die Gaukler (*ḥoqqabâz*), Seiltänzer (*rîsmânbâz*) und die *lûṭî.* Er spricht vom *Kečel Pehlevan* und dem persischen Marionettentheater *Penč*, das nach ihm seit 1860 verschwunden ist. Die aus Holz verfertigten sehr kunstvollen Marionetten in Teherân, Schîrâz und Täbrîz heißen nach ihm ŠÂH SELÎM, nach dem Besieger des ŠÂH ISMÂʿÎL. Die *taʿzije* wird ganz nach CHODZKO behandelt.

Für Korea werden nur Tänzer und Tänzerinnen, aber keine wirklichen Aufführungen genannt.

Im Vorstehenden habe ich versucht, einige Zusammenstellungen und Überblicke und verschiedene Nachträge und Zusätze zu den nicht wenigen Arbeiten zu geben, die in den letzten Jahren hauptsächlich über die türkische volkstümliche Theaterkunst und andere Seiten der Volksliteratur besonders im türkischen und persischen Orient erschienen sind. Ich glaube damit auch einiges nicht leicht Zugängliche zugänglich gemacht zu haben. Ich möchte hoffen, daß dieses interessante Gebiet noch eine weit eingehendere Bearbeitung findet und daß vor allem das, was an Materialien über *Meddâh, Destân, Karagöz, Orta ojunu* und Ähnliches bei den islamischen Historikern und Autoren sowie in den Archiven zu finden sein dürfte, restlos ausgeschöpft und beigezogen wird.

---

[1]) Bereits früher in *Eženedel'nik Gos. Akteatrov* 1923, Nr. 5—6 erschienen.

VERZEICHNIS DER PERSONENNAMEN.